VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЭРНСТ КУРТ

ОСНОВЫ ЛИНЕАРНОГО КОНТРАПУНКТА

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ БАХА

Перевод с немецкого ЗИНАИДЫ ЭВАЛЬД

Под редакцией Б. В. АСАФЬЕВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1931

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОГЛАВЛЕНИЕ.

СТР.

От издательства 8
От переводчика 9
Предисловие редактора 11
Предисловие автора 31

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ.

Основы мелодики.

Глава первая.

Энергия мелоса.

Введение: активность мелодического процесса 35
Первичный процесс и форма мелодических явлений 37
Отношение энергии напряжения к звуковым явлениям в музыке 38
„Кинетическая энергия“ внутриладовых отношений тонов 40
Различие кинетического и ритмического импульсов 42
Генетический процесс в мелодическом формообразовании. Движущаяся линия, как первичный объединяющий фактор по отношению к разрозненным тонам . . . 43
Организующая роль гармонии и ее отношение к линеарному движению 45
Разрушение понятия линии в условиях гармонико-генетических отношений . . . 46
„Фаза движения“, как понятие мелодического единства 48
Мотив, как фаза движения 49
Общие замечания о движении по различным интервалам 50
Выражение движения; в большей мере чувственно воспринимаемые проявления его. 51
Весь комплекс этих явлений, как выражение внутренней динамики 54

Глава вторая.

Пространство и материя в звучании.

Происхождение пространственных представлений в музыке 55
Объективация тонов. 56
Ощущение массы в тонах и созвучиях (Klängen). 57

Глава третья.

Развитие напряжения в мелодическом формовании.

Основная скала 58
Напряжение вводного тона 59
Динамика скал 60
Общие замечания о мелодических напряжениях в полифонии 62
Мелодический диссонанс 63
Линия, как единство, и ее сила напряжения. Хроматика 64

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава четвертая.

Энергия движения и ритм.

Ощущение движения, как первоисточник ритма 66
Отношение кинетической и ритмической энергии в мелодике 67
Характер ритмических акцентов 68

Глава пятая.

Предпосылки композиционной техники.

Основы контрапунктического строения ткани. 69
Свойственное гармонии связующее воздействие 71
Взаимодействие контрастирующих моментов 73

Глава шестая.

Отношения энергии к гармонике.

Напряжение аккорда. Понятие „потенциальной энергии“ 74
Распространение напряжения отдельных тонов на весь аккордовый комплекс. . . . 75
Отдельные случаи, доказывающие присутствие этих явлений 76
Аккорды, как носители энергии 77
Напряжение доминанты. 78
Свойственная мажорному ладу тенденция развития в сторону субдоминанты. . . . 79
Энергия терции 81
Проблема полярности мажора и минора 82
Мажор и минор, как полярные напряжения 83
Сила напряжения аккордовых диссонансов 86
Диссонанс кварты. Ощущение „основного тона“ 87

ОТДЕЛ ВТОРОЙ.

Проблема контрапункта.

Глава первая.

Линеарная ткань.

Основные ее черты. 92
Понятие „контрапункта“ и „паралинеарности“ 93

Глава вторая.

Система Фукса и ее отношение к проблеме контрапункта.

Методическая сторона 96
Вертикальные и линеарные моменты. 98
Разрушение скрытых линеарных моментов в дальнейшем развитии системы 100

Глава третья.

Историческое развитие проблемы контрапункта.

Зачатки многоголосия; первичное противоречие, заложенное в понятии „контрапункт“. 104
Нидерландцы и зачатки развития гармонического письма 107
Цифрованный бас. Дифференциация гармоники и контрапунктики. 109
Отражение исторической эволюции в системе Фукса 112
Система Фукса, как основа обучения 112

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава четвертая.

Пути развития после Фукса.

Переход контрапунктической теории в гармоническую, происшедший внутри доклассической системы. 114
Метод чисто гармонического обоснования контрапункта. 117
Бессилие этого метода в отношении проблемы контрапункта 118
Заключение. Основная установка, необходимая для теории контрапункта. 120

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ.

Мелодический стиль Баха.

Часть первая. Общие основы стиля.

Глава первая.

Противоположность основ двух мелодических стилей: полифонического и классического.

Сущность ритмико-симметрической мелодической структуры 126
Ничем не связанное развитие движения, как мелодический принцип формы в полифонии 127
Контраст мелодических стилей основан на различной интенсивности ритмического ощущения 129
Марш и танец, как основы ритмико-симметричного принципа мелодии. 131
Зачатки контраста мелодических стилей в исторически предшествовавших формах. 132

Глава вторая.

Связь мелодики и композиционной техники в обоих стилях.

Различия в интенсивности гармонического начала. 135
Различие в смене гармоний 138
Структура мелодии и ее влияние на гомофонную и полифонную композиционную технику 138

Глава третья.

Контраст мелодических стилей в связи с общими основами искусства.

Полифония и классицизм 140
Технические признаки мелодики, как выражение тех же контрастных направлений. 141
Различия в художественном выражении мелодики. 143

Глава четвертая.

О ритмике баховской линии.

Отношение высших точек линейного развития к ритмике 145
Характер линейных акцентов 147
Динамика пауз 149
Переходные явления у Баха 150

Часть вторая. Технические особенности.

Глава пятая.

Основы развития формы.

Группировка и плавный переход, как контрастные принципы 152
Тематическое движение, как формующая энергия. 155
Формально-технические явления в теме полифонного стиля 162

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава шестая.

Техника развертывания мелодического движения в полифонном стиле.

Выявление тематической энергии в непосредственном продолжении темы. Ощущение движения и чувство формы в линейном развитии 163
Появление секвенций в развивающемся движении 166
Мотивно-тематическая техника в развертывании ткани 169
Бетховенская техника дробления мотива, как следствие классического мелодического принципа. 169
Техника тематических переходов в развертывании и ее связь с линейным стилем полифонии. 171

Глава седьмая.

Развитие, приводящее к линеарным нарастаниям.

Структура формы в полифонном стиле основывается на принципе нарастаний. . . 176
Мелодическое нарастание кривых развития. 177
Ритмические, динамические и хроматические явления при нарастаниях. 178
Рост кривых и движений интервалов, как явление нарастания. 179
Восстановление равновесия в развертывании движения 180

Глава восьмая.

Полифония в одноголосной линии.

Заполнение аккордов и технические средства для повышения мелодического напряжения в одноголосной линии 183
Обнаружение многоголосия в одноголосной линии 187
Дальнейшие особенности техники мнимой полифонии. Обнаружение многоголосия в секвенциях. 193
Округление мнимых голосов в аккордовые контуры 194
Обнаружение гармонического баса одноголосной линии. 195
Самостоятельные мотивные и мелодические образования в мнимых голосах 196
Обнаружение органных пунктов. 198
Богатство мнимой полифонии в мелодических линиях Баха 200
Одноголосные интерлюдии скрипичной фуги *C*. 204
Мнимые голоса в связи с общим тональным планом 209
Развитие и исчезновение мнимых голосов 210
Взаимодействие мнимых голосов и реального 213

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Полифонная ткань.

Глава первая.

Отношения движений внутри многоголосной фактуры.

Принцип комплементарной ритмики (Die komplementär-rhythmische Anlage). . . . 220
Дифференциация линейного движения 224
Скрещивание кульминаций и нарастаний. 225

Глава вторая.

Влияние динамики движения на отношения созвучий.

Обострение кульминационных оборотов 229
Взаимодействие линеарных напряжений и диссонирующих образований 231

Глава третья.

Явление нарастания в многоголосном движении

Возрастание звуковой насыщенности и конденсирование движения 234
Техника оживления ткани, как один из принципов нарастания. 235
Линеарные нарастания в многоголосной ткани 237

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава четвертая.

Сгущение и разрежение тематического движения.

Развитие интерлюдий и разработок. 240
Процесс тематического разрежения в мелодике интерлюдий. 244
Обобщение движений. 24

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ.

Техника соединения линий.

Глава первая.

Контрапунктическая техника, как отрицательная величина по отношению к гармонической технике.

Контрастность обоих принципов развития ткани 253
Тональное развитие и гармонические явления в контрапункте. 255
Шероховатость созвучий, образуемых продвижением линии; параллельные диссонансы и пустые квинты и кварты 257
Общие замечания об отношении созвучий при двухголосном соединении линий . . 261

Глава вторая.

Техника двухголосия.

Преодоление шероховатостей ткани:
Через определенные гармонические отношения (в созвучиях) 265
Через напряжение вводного тона и хроматику 271
Через мотивную энергию линий 276
Через приближение к косвенному движению 282
Влияние мнимых голосов на технику созвучий 286
Преодоление шероховатостей округлением в аккордовые контуры 287
Сводка всех перечисленных явлений и общие выводы 289
Вопрос о диссонансах и о кварте 294

Глава третья.

Переход к многоголосию.

Техника разделения движения. 299
Развитие техники созвучий 302

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Пролетариат в историческом развитии своей диктатуры овладевает всеми видами идеологических надстроек, в том числе и музыкой.

Основные установки в этой области родились в огне классовой борьбы на музыкальном фронте и уже получили достаточное теоретическое оформление.

Однако марксистская музыкальная наука все еще находится в стадии своего формирования. По целому ряду основных проблем вопросы лишь поставлены; ответ на них может быть в результате исследования исторического процесса развития музыки с точки зрения исторического материализма, в результате изучения и преодоления теоретического наследия прошлого.

Исходя из этого, Музгиз считает необходимым предоставить марксистскому музыкознанию конкретный исторический материал, имеющийся до сих пор, в большинстве случаев, лишь в изложениях буржуазных музыковедов, а кроме того издать ряд научных работ, которые представляют интерес как материал, поднимающий актуальные вопросы музыковедения и могущий стать базой для теоретических дискуссий, в результате которых окрепнет и оформится максистская музыкальная наука.

Предлагаемая книга Курта „Основы линеарного контрапункта" является выдающимся трудом идеалистического музыковедения, играющим значительную роль в борьбе против классической „школьной" теории музыки. Курт доходит до диалектического понимания музыкальной речи; однако, борясь против формализма одного рода, он все же остается формалистом, так как рассматривает музыку, вне общественной действительности. Курт—диалектик, но он не диалектик-материалист.

Несмотря на этот принципиальный недостаток, книга представляет собой значительный интерес, так как она дает новый, ценный метод музыкального анализа и применяет этот метод в основательном разборе конкретного исторического стиля.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Перевод настоящей книги был задуман и осуществлен мною еще три года назад, в связи с интенсивным ростом интереса к линеарному мышлению. Насущная потребность в этом переводе была настолько велика, что еще во время работы над ним он был в значительной мере использован группой молодых теоретиков Ленинградской государственной консерватории, энергично взявшейся за обновление теоретических дисциплин на основе линеарного мышления, и вошел в читаемые ими курсы.

Работа над переводом представила ряд затруднений. Самым серьезным из них — явились вопросы терминологии, они были проработаны мною совместно с Б. В. Асафьевым. Для многих терминов, употребляемых автором, на русском языке не существовало не только адэкватных слов, но даже понятий. Зачастую приходилось создавать их заново (напр., „komplementäre Rhythmik“ — „комплементарная ритмика“ и т. д.). Поэтому во всех сомнительных случаях немецкий термин приведен в скобках.

Правда, многие из определений, как напр., „фаза движения“ и т. д., были введены в употребление упомянутой выше группой теоретиков еще до знакомства их с книгой Курта, и оставалось только их использовать.

Но кроме того, часто терминология Курта представляла большие затруднения вследствие своей неточности или же несоответствия с привычными нам понятиями. Таково, напр., слово „liedmässig“, которое естественнее всего было бы перевести „песенный“.

Но это слово обычно ассоциируется для нас с непрерывностью мелоса, тогда как Курт употребляет его, наоборот, исключительно для мелодий, симметрически сгруппированных, т. е. сужает его до понятия песни определенной эпохи. Поэтому я позволила себе вначале заменить его словом „песнеобразный“, в дальнейшем же употребляю в том же специфическом смысле, как его понимает Курт. Точно также понятие ритма сужается им до понятия исключительно „равномерного“ ритма, сковывающего мелодическую линию равномерно распределенными акцентами, и противопоставляется свободе мелодической энергии. Поэтому в переводе иногда, там где это казалось необходимым, понятие ритмического акцента заменено тактовым. Кроме того, некоторые термины, не имеющие точного соответствия на русском языке, как напр., „Satz“, переведены различно, в зависимости от контекста.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вообще говоря, я руководствовалась главным образом стремлением сделать книгу наиболее удобопонятной для русского читателя. В силу этого, там, где мысль автора, по существу четкая и правильная, закутана в одеяние сложной и туманной фразеологии (вообще нередко присущей германским научным книгам), я по возможности стремилась сжать и конкретизировать основной смысл. Таким образом получились некоторые мелкие сокращения и сжатия. Далее, склонность автора к многократному повторению одной и той же мысли с небольшими вариантами и ответвлениями побудила меня выпустить эти повторения там, где, при перечитывании перевода, они показались несколько утомительными.

Из многочисленных полемических отступлений оставлены наиболее, по моему мнению, интересные для русского читателя.

Наконец две последние главы: „Техника соединения созвучий“ и „Специальная техника контрапунктической точной механики“ (Zur Spezialtechnik der kontrapunktischen Feinmechanik), весьма кратко излагающие наиболее употребительные случаи имитационно-контрапунктической техники, выпущены мною вовсе, т. к. они носят чисто формальный характер, повидимому написаны автором только „для приличия“ (неудобно же было не упоминать об этом совсем!) и резко отличаются по своей сухости и механичности от всего предыдущего.

Напротив того, шестая глава I отдела („Отношения энергии в гармонике“), хотя и признается автором необязательной (т. к. не имеет прямого отношения к проблеме контрапункта, а содержит краткое изложение основ гармоники), представляет несомненный интерес для русского читателя, и выпускать ее было бы нецелесообразно.

Сокращение нотных примеров (203 вместо 458 оригинала) было вызвано стремлением удешевить книгу и сделать ее более доступной для массы музыкальных педагогов и учащихся. Поэтому выпущены (и заменены ссылкой на соотв. такты) все примеры из сонат и симфоний Моцарта и Бетховена, прелюдий и фуг сборника „Wohltemperiertes Klavier“ Баха, и т. д., т. к. эти ноты имеются у большинства музыкантов под рукой.

Примеры же из мало известных произведений, как напр., сонаты и сюиты Баха для скрипки и виолончели соло, органные прелюдии, и т. п., сохранены почти целиком. В целях сокращения книги, в примерах из произведений Баха (т. к. их огромное большинство), автор не указан. Сборник „Wohltemperiertes Klavier“ везде обозначен W. K.; римская цифра означает часть.

З. Эвальд.

Ленинград 20/I 30 г.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.

Писать предисловие к интереснейшей и глубоко содержательной работе Эрнста Курта „Основы линеарного контрапункта“ — задача непосильная. Для этого надо быть, прежде всего, в курсе всей баховской проблемы, а затем в некоторой степени приближаться к колоссальной исследовательской технике Курта, и главное, к гигантскому размаху его мысли и охвату им материала,— на что я ни в какой мере не претендую. Только давний интерес, какой я питаю к проблемам мелодики (мелоса, песенного начала) и формы в динамическом ее понимании, и некоторое знакомство с литературой о Бахе и осознание его полифонии не в схоластико-догматической трактовке дают мне смелость и позволяют рискнуть на сопроводительную статью к исследованию, отмечающему новую эру в западно-европейском музыкознании. Но сперва несколько слов об авторе.

Эрнст Курт (Ernst Kurth) родился в 1886 г. в Вене. Музыкознанием занимался под руководством Гвидо Адлера в Венском университете. В 1908 году получил степень доктора философии, написав работу „Юношеские оперы Глюка до Орфея“. Некоторое время дирижировал, потом учительствовал (в Тюрингии). С 1912 года стал приват-доцентом в Бернском университете (лекторство и collegium musicum). В 1920 году Курт получил профессуру. Первое издание Основ линеарного контрапункта—Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie) вышло в свет в Берне (Verlag Drechsel) в 1917 г. Второе в 1920 (Berlin, Max Hesses Verlag), третье в 1925 (там же). Этой книге предшествовала Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik (Bern, 1913, Drechsel). После Основ контрапункта Курт перешел к изучению музыкальных явлений яркой романтической эпохи, т. е. в центре XIX века, и написал увлекательнейшее и богатое мыслями и полученными выводами критическое исследование Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan (Max Hesse, 1920).

В 1925 г. появилась обстоятельная, местами отличающаяся присущими Курту яркими свойствами (проницательность, устремленность и сконцентрированность мышления), а местами, к сожалению, расплывшаяся в описательном лиризме, колоссальная работа о Брукнере (Bruckner, zwei Bände, Max Hesse). Это, главным образом, исчерпывающий детальнейший анализ симфоний Брукнера. В нескольких великолепных страницах, посвященных, среди других рассуждений, обоснованию сущности музыкальной формы, Курт выступает как передовой и глубокий мыслитель, с которым трудно кого-либо сравнивать. Из других его исследований назовем еще Zur Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln (Kirchenmus. Jahrb. 1908) и особенно статью: Zur

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Motivbildung Bachs. Ein Betrag zur Stilpsychologie (Bach-Jahrbuch. 1917), на которую мне постоянно придется ссылаться в течение всего предисловия.

Зерно воззрений Курта, исследовательски солидно обоснованных, я вижу в одном из его тезисов, на который он делал большой упор и не раз к нему возвращается: „ein Thema ist ebenso wenig eine Summe von Teilmotiven, als die melodische Linie eine Summe von Tönen ist“ — тема столь же мало является суммой отдельных мотивов, как мелодическая линия — суммой тонов [1]). При этом так понимаемые и тема и мелодическая линия безусловно становятся обнаружением противоположных устремлений действующих в них энергий — процессом диалектически осуществляющегося развития; это не формальная „Durchführung“, т. е. „разработка“ на отведенном академической теорией участке, и не своего рода „заплата“ или „компиляция“ (Flickwerk) между главными частями, чем для схематиков оказываются интерлюдии в фугах, а развитие, везде и всюду — с нарастаниями и с ниспаданиями энергий, с борьбой противодействующих и нейтрализующих (выравнивающих первичных мелодических элементов) „носителей своеобразного выражения движения“ — Träger eines spezifischen Bewegungsausdrucks и т. д. и т. д. Только что указанный тезис в связи еще с настойчивыми и даже скорее упрямыми, чем только упорными, утверждениями Курта, что в музыке нет места безотносительным, лишь описательному учету подведомственным, тем или иным отдельным членениям, как бы их ни обозначали, в связи со столь же упорной борьбой против какого бы то ни было схематизирования — позволяет говорить о полном и решительном разрыве Курта-исследователя с формально-музыкальной логикой [2]). Тема не сумма мотивов, мелодическая линия не сумма отдельных тонов. Значит, целое в музыке качественно отлично от составляющих его частей, значит, и части не механически прилагаются друг к другу и не заполняют собою некиих „предвечных“ схем. Значит, и познавание музыки есть познавание движения особого вида — „выразительного движения“, познавание диалектически развертываемого процесса превращений количеств колебаний отдельных тонов и групп тонов и составляемых из них сочетаний в качества — в звукообразования, представляющие собою линеарное, протяженное, во времени, становление взаимодействующих элементов.

Курт подчеркивает, что в музыкально-познавательном процессе целое, целостное, „совокупное“ (Gesamtkomplex) составляет как бы познавательно-существенное — то, в чем обнаруживается связность и динамичность „музыкального становления“. Мы бы сказали: диалек-

[1]) Zur Motivbildung Bachs, S. 124.

[2]) Издательство не согласно с этим утверждением редактора, повторяющимся несколько раз в данном предисловии.

„Полный и решительный разрыв с формально-музыкальной логикой“, возможен лишь как следствие применения метода исторического материализма. Курт, однако, не только не применяет марксистский метод, но наоборот совершенно игнорирует общественную роль музыки. Таким образом, несмотря на диалектику его мышления, он является формалистом в полном значении этого слова.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тическая природа музыки. Итак, существенный момент всякой мелодики лежит „не в тонах, а между ними, в их связи,—наглядно говоря, в той части мелодической линии, которая в нотной записи представляет собою полое пространство между тонами", в этих кажущихся пробелах, „разрывах" („Lücken" [1]). Для Курта поэтому руководящим единством в познавании процесса музыкально-выразительного движения являются не отдельные тоны или аккорды, не тактово-симметричные деления и т. п., а „мелодическая кривая" (melodische Kurve), с ее кульминацией напряжения (Kurvenhöhepunkt). О том, как Курт обнаруживает жизненность и вытекающую из конкретных данных музыки органичность этого понятия, снимая с него тем самым какие бы то ни было признаки абстракции или новой кабинетно-теоретической и формалистической „задумки", — свидетельствует издаваемая его работа и блестящее подтверждение его воззрений на анализе творчества Баха как здесь в „Основах линеарного контрапункта", так и в не раз упоминаемой мною замечательной статье „Zur Motivbildung Bachs". Для целей, которые я ставлю себе в предисловии, как раскрытию существенных для нас выводов из „зерен" воззрений Курта, достаточно указать на то, каким является в становлении своем это целое, это единство, это то, что не есть сумма частей, эта „мелодическая кривая". Она является всегда и только единством противоположностей, из взаимодействия которых она образуется сама и в свою очередь образует единства высшего порядка. Противоположности же возникают из различных направлений и „качеств", присущих первичным основным мотивным тонообразованиям (восходящим, ниспадающим и колеблющимся — собственно „парящим"—schwebende—мотивам). Для Курта мотив, точно так же, как и тема, и „мелодическая кривая" не есть сумма тонов, как слово не сумма букв, как предложение не сумма слов [2]). Таким образом, все элементы музыки, каждый сливаясь в высшем единстве, образуют постоянное сложное становление или столкновение энергий. В этом становлении каждое противоположение элемента элементу дает не механическое присоединение их друг к другу, а неизбежное „вызывание", или следование, или „выведение" одного из другого, что в совокупности и составляет новое единство, а следовательно и новое качество.

Простейший и наглядный вид единства, сопоставление двух перво-основных мотивов — восходящего хотя бы на кварту и нисходящего к исходной точке,— заключает в себе три взаимно обусловленных момента: движение нарастания к вершине, им же вызванное и его отрицающее (и в то же время тождественное) движение вниз, и, наконец, совокупность — мелодическую дугу или кривую, образующую новое качество, ибо в обобщенном движении содержатся взаимоотрицающие друг друга „направления — мотивы"; в то же время оно, это единство, есть совокупность движений, есть обогащенное содержание, единство противоположностей и динамическое тождество. Все это последовательно вытекает из выше данного основного тезиса.

---

[1]) Zur Motivbildung Bachs, S. 84.
[2]) Там же стр. 83.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Курт не делает этих выводов. Он останавливается на высказывании тезиса,— тезиса, отрицающего в музыке какое бы то ни было механическое тождество элементов. Эта близорукость поражает. Вместо того, чтобы из наглядных и точных исследований своих, из вывода о примате динамического единства над „отдельностями", с необходимостью притти к утверждению диалектической сущности музыкального становления, он пытается остаться на почве какого-то неясного и непонятного взаимодействия мелодических линий, как носителей противоположно устремленных энергий, и энергий, как выразителей психических состояний, т. е. психических энергий. Правда, с одной стороны, упор на психологизм, — вернее, на „психический динамизм", дает в руки Курта сильное оружие против увлечения „звукописным ассоциационизмом" или звуко-символикой с довольно-таки внешними перенесениями поэтических „смыслов" и картинно-изобразительных образов на язык музыки. В этом направлении нельзя не признать ценной критику Куртом воззрений Пирро в известной его книге, критику очень осторожную и почтительную, что всегда свойственно автору „линеарного контрапункта", когда он стремится выйти за предел своих „чисто" исследовательских утверждений и сделать вполне последовательные выводы из своего же анализа конкретных явлений [1]). Но с другой стороны, вышеуказанная близорукость и неспособность Курта увидеть в добытых им из научно-исследовательской доскональной работы выводах полное обоснование и подтверждение диалектичности музыкального становления ставит все, что им достигнуто, в ложное положение и вызывает ряд недоумений. Враждебные Курту критики, в особенности, когда воззрения их имеют за собою протестантско-теолого-идеалистические „базы", чувствуют, что в его книге, а главное в его анализе Баха, есть что-то глубоко разрушительное и опасное не для одной схоластико-академической традиционной теории, а для всей эстетики вечных ценностей. Критики же академисты-формалисты цепляются за целый ряд непоследовательностей у Курта, непоследовательностей, естественно вытекающих из того, что нельзя, утвердив правильно обоснованный и обязывающий к дальнейшим выводам ярко диалектический тезис, пребывать в окопах нейтрального „чистого" исследования и, что главное, оставаться при дуалистическом мировоззрении и не заметить, что исследования эти подвели его мысль вплотную к диалектике. Если уж не касаться проблемы, для Курта абсолютно, повидимому, далекой, проблемы соответствия его тезисов материалистической логике, он не в состоянии даже воспользоваться данными диалектической логики Гегеля, чтобы подкрепить свои тезисы (целое не есть сумма частей, схема не дает представления о реальности, о процессе развития движения, как раскрытия „энергий" противоположных устремлений и т. д. и т. д.) действительно прочными контрфорсами и тем самым обобщить свои воззрения.

По моему глубокому убеждению, в лице Курта музыка имеет в своем масштабе исследователя, равного по значению Гегелю. Проницательность, смелый полет мысли, крайне резкий разрыв с форма-

---

[1]) Там же, стр. 127 etc. Собственно не только Пирро, но и Швейцера.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

листическими музыкальными теориями, глубокое понимание динамической сущности музыкального творчества, наконец, вскрытие основных внутренних противоречий музыкально-исторического процесса (в „Romantische Harmonik“ и в работе о Брукнере)— все это обнаруживают работы Курта с непререкаемой убедительностью. Но все это для самого автора (судя по его извиняющемуся и робко примирительному тону в предисловии к третьему немецкому изданию „Линеарного контрапункта“) продолжает оставаться не революционным шагом к полному преодолению теоретических абстракций и воссоединению музыкальной логики и теории (т. е. в сущности учения о технических приемах) с творчеством, с практикой музыки, а только лишь нейтральными наблюдениями и выводами исследователя, вовсе не желающего что-либо разрушать в традиционных воззрениях и порывать с ними. Хотя, все же, и у робкого Курта постоянно вырываются восклицания, подобные по тону и характеру своему знаменитому e pur si muove.

Оставим, однако, и забудем о том, чем, как и почему Курт ограничивает самого себя и не делает должных выводов из того, что ему подсказывает его же творческая исследовательская мысль. В конце концов важно то, что стимулирует эта мысль за пределами авторского горизонта, а не ее источник. Социальная инерция, влияние традиционных воззрений и навыков, наконец, может быть, личные симпатии к явлениям, которые реакционной сущностью своей противоречат тезисам исследователя, но отказаться от которых он, как человек, „детерминированный средой и ее культурой“, не в состоянии,— в целом это груз изрядный. Каждый человек в той или иной мере его несет. Кроме того Курт работает, главным образом, над Бахом. Здесь именно лежит та сфера музыки, в которой мысль Курта особенно заостряется и в сильной мере высвобождается из-под власти традиций. Да и овладение материалом, обнаруживаемое в „Линеарном контрапункте“, есть овладение в полной мере, как свободное овладение речью. Это уже не описание тех или иных явлений, а усвоение баховского творчества как диалектически обнаруживающего себя единства, охватываемого в широкой исторической перспективе. Поэтому, в сущности, Курт анализирует не те или иные сочинения Баха (как, например, отлично делает Fritz Jöde в своей книге Die Kunst Bachs или еще лучше W. Graeser в обстоятельнейшем исследовании Bachs Kunst der Fuge, в Bachjahrbuch 1924), и как удается еще немногим, а свободно цитирует Баха, вникая в его речи, суждения и силлогизмы (разумею образную музыкальную речь). А это совсем иное дело. Эта, если угодно, манера (хотя тут суть лежит глубже, чем в манере) уже обнаруживает в Курте исследователя-диалектика. Ни одна почти из „цитат“ Курта не является внешней иллюстрацией или своего рода книжным украшением или добавлением к словам автора: цитаты эти, во-первых, такой же текст, как и текст словесный, и даже текст не менее необходимый. Превращение „примеров“ в действенный текст, их включение в строй и динамику исследовательской речи, с которой они составляют неразрывное целое,— в этом факте содержится гораздо больше существа дела, чем это кажется. Мысль исследователя, не переставая быть

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

строго аналитической, сливается с наблюдаемыми явлениями тоже в некое единство. Она приближает их к себе именно в той степени, в какой эти явления становятся современными и перестают быть безразличными историческими фактами и документами для регистрации „былых музык". Курт не „количественно" суммирует, а „качественно" воспроизводит созданное Бахом. Больше того, в „Zur Motivbildung Bachs", руководимый своей проницательной мыслью, он приходит к выводу, который вскрывает „тайное тайных" эпохи Баха: особенность искусства Баха, как искусства не индивидуалистического, что обнаруживается в преобладании и комбинировании общих, типичных, наиболее распространенных и окристаллизовавшихся руководящих мотивов над звукообразованиями субъективного, личного порядка. Правда, тем характернее, мощнее и выразительнее эти последние, как показатели присущей Баху силы изобретения на основе „всеобщего" достояния. Но главное остается главным: не на индивидуализацию тематического материала, не на чеканку тем — носителей воли личности, а на превосходство своего мастерства через наилучшее, выразительнейшее раскрытие идей посредством преобразования „типичного" направлено внимание Баха. Отсюда напрашивается вывод, которого Курт не делает: искусство Баха было искусством немецкого бюргерства, в тисках феодализма, бюргерства крепко сплоченного, солидарного в отстаивании своих прав, в борьбе против общего врага, но зато и не допускавшего роста индивидуализма, как выделения самостоятельных личностей. Наоборот, сильная личность, как поддержка общих устоев и как споспешествующий их процветанию фактор, встречала отклик. Отсюда наличие в искусстве Баха характерных черт эпохи: прочно наследственного цехового ремесла и цеховой техники; музыки, обусловленной заказом, над музыкой „по личному хотению"; бюргерской протестантско-пиэтической идеологии, если „заказ" шел по линии „вкусов" городской торгово-промышленной среды; светской гедонистически окрашенной или же высоко интеллектуальной рационалистической культуры, если заказ шел от феодальных кругов. Бах оказывается великим мастером искусства „феодально-бюргерского перекрестка", со следами цехового ремесленнического уклада, с корнями, уводящими и в крестьянско-трудовое мировоззрение и в быт мелкого городского мещанства с его уравновешенной психикой. Одновременно он уже и в веяниях новой эпохи: его разум, если и не борется революционно с традиционализмом, то все же перерабатывает старое с проницательностью хозяина, отдающего должное всем современным изобретениям.

Бах в религии поднимается над покорными мольбами перед неведомым, как то было свойственно благонравной протестантской общине, в сферу личных созерцаний. Не покидая, конечно, еще почвы конфессионализма, он обращается в своей гениальной h-moll'ной мессе к латинской католической культуре, к созданным ею универсальным концепциям. Не будучи философом-картезианцем, ибо в своей скромной доле музыканта-ремесленника Бах сидел прочно, он приближался в своей музыке к той основной целеустановке философии Декарта, которая сказывается в декартовском понимании интуиции, как интеллектуального созерцания, в проблеме абстрактно-конкретного поня-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тия [1]). Не в аналогиях дело, а в том, что в своей гениальнейшей рационалистической концепции „Kunst der Fuge“ Бах музыкально сочетал декартовский механизм (вернее математизм) с проэкциями („прозрениями“) на диалектику, уже имевшими место у Беме (1575—1624 [2]) и с упомянутым интуитивизмом. Если декартовская двойственность интуитивизма и рационализма (во Франции первой половины XVII века) находила свое непосредственное объяснение в социальной жизни, которая характеризовалась первоначальным накоплением буржуазии, умеряемым еще весьма сильным давлением феодальной знати [3]), то с неменьшим основанием можно отнести это определение и к Германии эпохи Баха, как стране экономически и политически более отсталой.

Философия музыки Курта, т. е. осознание диалектики музыкального становления из осознания искусства баховской полифонии,— искусства, обнаруживаемого в диалектическом соотношении „мелодических кривых“ и в их динамике, казалось бы, далеко отстоит от исторического „бюргерского“ Баха [4]). Но в том-то и дело, что этот бюргерский Бах познается, как таковой, прямехонько из анализов-синтезов и индукций-дедукций Курта. Как же происходит то, что Курт „осовременивает“ Баха (в каком смысле—о том было уже сказано), и, одновременно, это соприкосновение его с творчеством Баха обогащает его же мысль, порождая новый вид динамического исследования, в котором исследуемое не количественно регистрируется, а входит в современную культуру, как организующий ее элемент? Осторожный и робкий Курт в упомянутом предисловии своем к 3 изданию „Линеарного контрапункта“, старается снять с себя всякую ответственность за то, что какие-то там дерзновенные музыканты, исследователи или композиторы, делают якобы последовательные выводы из его воззрений и особенно из его понятия „линеарность“ и термина-эпитета „линеарный“ [5]). Он, Курт, только исследует

---

[1]) Об этом, т. е. не о Бахе, а о понятии-созерцания (интуиции) Декарта в статье О. Танхилевича „К вопросу о генезисе абстрактно-конкретного понятия“. (Проблемы марксизма. Статьи и исследов. Л. 1928). Декарт искал понятия „которое обладало бы непосредственной очевидностью представления и, вместе с тем, не имело бы его чувственного признака“ стр. 16).

[2]) „Я теперь изучаю новую вещь— Якова Беме. Это темная, но глубокая душа“ (К. Маркс и Энгельс. Соч. т. II, Гиз 1929, стр. 477 из письма Энгельса к Ф. и В. Греберам). Позволяю себе эту цитату не для каких-либо „мистических поползновений“, а чтобы обратить внимание на то, как в согласии с Гегелем и молодой Энгельс „нащупывал“ в неясностях Беме глубоко правдивые и чуткие концепции действительности. Диалектика Баха, как ее „нащупывает“, не подозревая о том, Курт, мне представляется связанной с диалектическими предчувствиями крестьянина-сапожника Беме, но в окраске несколько более поздней эпохи, при сходной, однако, социальной „закваске“.

[3]) В упомянутой только что статье О. Танхилевича (стр. 25).

[4]) Теоретико-познавательный, а не только теоретический прикладной характер исследований Курта позволяет говорить о его философии музыки.

[5]) Впрочем эти определения встречаются и до появления работ Курта, например, в дельной статье Robert Handke—Zum Linearprinzip J. S. Bachs (Bach - Jahrbuch, 1909). Хандке присовокупляет к названию статьи подзаголовок: „Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst“ (К понятию монументального в музыке). Вот как Хандке определяет линеарность: „Линеарно мелодическое развитие музыкальных мыслей в их сопоследовании, линеарно расположение гармонического содержания, собственно „основного фонда“ (Disponierung des harmonischen Grundstocks), линеарно свободное прорастание вокального

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Баха, устанавливает такие-то и такие-то явления, никакого-де отношения к попранию традиций дерзкими современниками не имеющие. Словом, Бах есть Бах, неизменно почитаемый фетиш, а наука есть наука, бесстрастная и беспристрастная. Одно становится непонятным, почему противники Курта защищают от него и Баха и не подлежащие изменениям истины (якобы непреложные) музыкальной теории, и почему сам Курт, все-таки волнуясь, упорно защищает свои воззрения и гордится тем, что вот, мол, как вы, мои почтенные судьи, ни злитесь, а книга-то, столь объемистая, все же выходит третьим изданием. Это распространение книги Курта в самом деле чрезвычайно показательно, тем более, что она не принадлежит к обычного типа „путеводителям-монографиям", в которых описываются произведения, а трактует о динамике музыкальной речи Баха, да еще не „разлагая" элементы, а воссоединяя их в диалектическом единстве.

Действительно, тут мы соприкасаемся с труднейшей проблемой: Бах в современности. Почему живет еще искусство этого бюргера и не только живет концертно, т. е. музыкально бытует, а оплодотворяет собою мысль о музыке? Я не собираюсь разрешать здесь этой проблемы, так как в конечном счете это дело специальной монографии о Бахе. Но пройти мимо того, что все-таки на баховском материале „диалектизируется" мысль самого Курта и что на динамике баховской речи, баховского мелоса, многие передовые современные композиторы и исследователи музыки „без Курта" усвоили истинную природу музыкального становления,— нельзя. Только как гипотезу я выставляю некоторые соображения, исходя из предпосылки, что динамически тождественные эпохи неизбежно вызывают в наиболее „обнаженно" динамическом искусстве — в музыке — одинаковые результаты. Бюргерство в эпоху Баха занимало положение в некоторой мере аналогичное современному положению германского пролетариата и примыкающей к нему части интеллигенции: оно еще не завоевало власти (с завоеванием власти пришел торжествующий победу, пронизанный маршевыми ритмами симфонизм Бетховена), оно было „корпоративно" солидарно и не знало разнородных центробежных индивидуалистических тенденций. Из двух координат музыки — „горизонтали" (мелос) и „вертикали" (гармоника)— первая преобладает в музыке Баха, не отменяя вторую, а подчиняя ее всецело принципу линеарности. Этот принцип выступает в значении напряженного устремления, тяготения, бурного прорастания сил. Тем самым вовсе не утверждается „адинамичность" другой координаты, акцентирующей на одновременность слияния тонов, на созвучие, не как следствие сплетений линий („разрез"), а как на самостоятельную единицу, звуко-комплекс, аккорд. Рационалистическая теория и практика сочетания аккордов была осознана в недрах французской дореволюционной буржуазии и, в конце концов, подчинила себе германскую бюргерскую линеарную полифонию. На первый взгляд

(голосового) материала. Этот творческий принцип в равной мере был свойственен как Баху, так и монодическому развитию классической инструментальной эпохи, но Бах разрешал эту проблему полифонно. Как раз умственная работа созерцательного склада (Spekulative Gedankenarbeit) держала всех мастеров XVIII века на далеком расстоянии от гармонически-декоративного, чувством порожденного искусства".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

получается один из запутаннейших исторических парадоксов: музыка торжествующей буржуазии (Бетховен) победила музыку, рожденную бюргерством (Бах); эта музыка победы имела свои корни частью в феодальной усадебно-вотчинной или помещичьей музыкально-театральной и концертной культуре (в Австрии Гайдн, во Франции Госсек, в Германии маннгеймцы), частью в феодально-прикладном музицировании (марш, фанфары и разного рода салютная и сигнальная музыка „конюшенного ведомства“ французских королей и крупной знати, музыка феодальных армий, музыка балов и празднеств). Французская революция, в своем стремлении вызвать музыку из салонов на улицы и на площади, не только не отказалась от обобществляющей ритмики и метрики феодальной пленэрной музыки, но, именно, на ней создала свое искусство. Это искусство оказалось в сильной степени обусловленным мускульно-моторными ощущениями (шаг, бег, танец), но преобразовало их в грандиозные мощно динамические симфонии. Реакция вызвала возврат к Баху, как внутреннему созерцанию (линеарная фактура позднего Бетховена) и как к национально-немецкому возрождению (романтики: исполнение Мендельсоном „страстей по Матфею“ в Берлине в 1829 году). Отсюда ведет свое начало история Баха XIX века. Бюргерство, изменяясь само, видит в баховском творчестве оплот своих незыблемых основ и не замечает, что с каждой новой концепцией Баха создает Баха по своему образу и подобию. На этом явлении придется задержаться.

В данное время в Германии и отдаленнее, в остальной Европе, как следствие XIX века, „бытуют“ несколько неравноценных „Бахов“:

а) Бах — проводник протестантской,— как узко церковнической, так и мистико-идеалистической религиозной идеологии. В Германии это едва ли не 75% приближения к баховской музыке и ее оценки, а значит и соответствующего порядка интонирования ее. Романтико-символическая трактовка Баха Швейцером примыкает отчасти сюда. Теолог и музыкант-философ-идеалист Швейцер в своей основной работе (Jean Sebastien Bach, le musicien poète. Paris, 1905 и 1915, и в немецкой авторской же переработке, Lpg. 1907 и последующие издания) подчеркивает значение культовых кантат Баха, как базы баховского творчества.

б) Бах — гений германской гуманистической культуры, культуры бюргерской преимущественно. В этом направлении с начала XIX века идет очень обстоятельный и глубокий охват творчества Баха: от романтико-патриотического одушевления Форкеля (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802) к исторической вдумчивой и обстоятельнейшей концепции Спитта (Spitta, Ph. Johann Sebastian Bach, I Band, Lpg. 1873, II Band Lpg. 1880) Спитта выдвигает Баха органиста, Баха фуг и прелюдий. Но в основном у него Бах — полное и глубокое воплощение национально-германского (северно-германского) „музыкального сознания“. Гуманизм оказывается „безгоризонтным“, смыкаясь, в итоге в вездесущем (хотя и не обнаруживаемом вслух) motto: „Deutschland, Deutschland uber Alles“!

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в) Бах — поэт-музыкант и живописец-музыкант. И Швейцер в вышеупомянутой работе и Пирро в своей глубоко волнующей книге L'esthétique de Bach (P. 1907) анализировали звукописно- изобразительную сторону творчества Баха, приходя, правда, к различным выводам. Не в поэтико-романтических выводах, однако, дело, а в том, что элементы звукоизобразительности и чувства природы действительно налицо в баховской музыке (насколько они непосредственны и самобытны — это иной вопрос). И если трудно говорить о „пантеизме" Баха, то вполне обоснованно можно утверждать в его искусстве начатки художественного реализма, сказавшиеся в жизнерадостном воплощении быта (жанра), особенно в танцах, и в передаче впечатлений природы. Это надо настойчиво выдвинуть в противовес романтической символике Швейцера и Пирро [1]).

г) К этому близко подходит Арнольд Шеринг в своем раскрытии исторического Баха, не только как композитора музыки высокоинтеллектуальной культуры, а как мастера прикладной музыки, вызываемой запросами бюргерского быта: музыки для церковных празднеств и культовых действ и музыки „домашнего круга", с самодеятельным исполнением. В совместном дружеском музицировании и профессионалов и любителей заключался жизненный смысл „музыки быта", и музыка эта, рождаясь органически из окружающей среды, отнюдь не была продукцией третьестепенной [2]).

Это, конечно, очень краткая сводка „преломлений" искусства единого Баха, но достаточная, чтобы подойти теперь к проблеме линеарности у Курта и к установке его на баховский материал с несколько иной точки зрения, чем обычно делается. В самом споре Курта и куртианцев с противниками есть некий „классовый рычаг", который поможет нам разобраться в реальном смысле „событий". В сущности своей это спор идеалистов, мистиков и романтиков с теми, кто, если и не осознает, то предчувствует неизбежность приближения новой культуры с трезвым реалистическим мировоззрением, спор тех, кто у „последней черты", с теми, кто „у порога". Понятно, поэтому, что, когда Курт полагает, что он ничего не разрушает в традиционном культе Баха и в академической музыкальной теории, он полагает это вполне искренно, ибо в „душе своей" он, конечно, романтик-традиционалист и не без отпечатка профессорского филистерства. Но мысль его, его исследовательский точный ум, заводит его на иные тропы. Нам, в СССР, со стороны вполне ясна эта раздвоенность большинства немецкой интеллигенции. Шагни Курт несколько ближе к гегельянству, он осветил бы все противоречия своего метода светлым лучом диалектики. А если бы он „чудом" склонился к диалектическому материализму, он постиг бы и социально-политические причины, заставившие его мыслить так, а не иначе.

---

[1]) В самом понятии „музыкальная символика" присутствует мистико-романтическая „закваска". Крестьянские и ремесленные корни искусства Баха заставляют, мне кажется, выдвинуть проблему музыкальной семантики, т. е. конкретно осязаемую реальную значимость звукообразов.

[2]) Dr. Arnold Schering. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (Bach-Jahrbuch, 1904), а также в его же Musikgeschichte Leipzigs 1650 bis 1723 (Lpg. 1926) — это второй том истории музыки в Лейпциге.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Итак, путем какого превращения или подмены исторический бытовой бюргерский Бах и Бах романтиков и мистиков XIX века [1]), тот Бах, мимо которого прошла феодальная усадебная культура „галантного века" (ее запросам беспрекословно подчинился сын Иоганна Себастьяна—Филипп Эммануил Бах) и эпоха торжествовавшей победу буржуазии (высшие точки бетховенского симфонизма)—вдруг становится опорой современных устремлений к линеарной полифонии, за которыми скрывается социальная динамика, основные классовые противоречия нашей эпохи?

Я возвращаюсь к одной из своих исходных предпосылок—к самому характеру и стилю куртовского исследования о линеарном контрапункте и подчеркиваю, что Курт исследует динамику не баховских отдельных произведений, а баховской речи, как некоего (с моей точки зрения: диалектического) единства. В статье „Zur Motivbildung Bachs" он уже прямо договаривается до вывода, что в этой речи не отдельные индивидуальные черты суть главное, как и не выграненные темы суть первопричины и конечные цели становления, которым подчинены остальные, „преходящие" интермедийные элементы, а совсем наоборот: действующими силами и причинами (а вовсе не пассивным фоном) являются, как я уже говорил выше, мотивы типичные, общезначимые. Путь от всеобщего к частному, от общественного к индивидуальному и приводит Курта к современности, как бы сам он от нее ни отгораживался. Не единичное, а общее, не отдельные разрозненные элементы, а единство, не единство—механическая сумма частей, а тождество, обнаруживающее себя в противоречии, или, по куртовской терминологии, „явление противоположного устремления двух энергий" (die Erscheinung der Gegenstrebung zweier Energien) [2]),—вот что представляет для Курта баховская музыкальная речь. Только ли баховская? Конечно нет, а музыка в целом. Но в характерном своем, в главном своем стилистическом признаке—в преобладании общезначимых мелодических факторов над чеканкой индивидуальных тем, в постоянном напряженном обнажении движения как борьбы противоположностей, как протекания звуковых волн от одной до другой вершины „мелодических кривых"—в этом единстве прилива и отлива речь Баха глубоко отлична от речи Бетховена. Опять повторяю: в музыке Баха идеология сплоченного бюргерства периода накопления, в музыке Бетховена--высшая точка напряжения буржуазии, как еще сплоченной силы: победа и, одновременно, срыв к индивидуализму.

Иное дело баховская речь сейчас, в данный момент. Подчеркиваю: не Бах Швейцера и Пирро и, особенно, не вокальный, а инструментальный Бах, и дальше: не Бах индивидуалист, не Бах отдельных произведений, а Бах, мыслящий на общезначимом языке своей эпохи. Бах, через отдельные достижения которого вскрывается динамика музыкального становления и диалектическая сущность музыки напря-

---

[1]) Я не коснулся Баха цеховых педагогов, Баха буржуазных салонов, Баха филистеров-музыковедов, Баха—пианистов-виртуозов, Баха—органистов-католиков и органистов-протестантов и т. д.—впрочем все это разновидности основных типов.

[2]) Zur Motivbildung Bachs, S. 122.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

женнейшей исторической эпохи—„перекрестка“, на котором сошлись два готовых столкнуться мировоззрения, обреченное, но еще полное сил, феодальное, и юное, становящееся, бюргерско-буржуазное. Рационализм и мистицизм, интуитивизм (в вышеуказанном стремлении к абстрактно-конкретному понятию) и формальный логизм и механизм, средневековые традиции и идеи новой физики—сплетались в интенсивном соревновании. Курт чутко раскрыл в музыкальной речи Баха то, что все индивидуальное в ней является таковым в силу всеобщей связи и получает свое бытие через общезначимое.

Что же наша эпоха получает от изучения (не регистрирования явлений, а творчески преобразующего их охвата) музыкальной речи эпохи Баха—эпохи упомянутого „стыка“ или „перекрестка“? Наше время—тоже „перекресток“, на котором сталкиваются с еще большим напряжением обреченная и молодая культура. В музыке это получает свое отражение в борьбе с буржуазной романтикой и наличествующими в ней пережитками феодализма. И в творчестве и в мышлении о музыке вырастает резкое противление принципам формалистской эстетики „вечных ценностей“, в динамических учениях о музыкальной форме, как выражении и обнаружении единства взаимообусловленных противоположностей, объявляется война схематизму и пассивному имитаторству. Все более и более начинает довлеть мысль о том, что тематизм в музыке в смысле проявления индивидуалистических тенденций и романтическая симфония, как поле выявления контрастов чувствований личности, личной психики, должны уступить место формованиям иного порядка, в которых бы нашли свое отражение массовые—„общезначимые“ эмоции и идеология нового сплоченного и солидарного класса. С этой точки зрения „куртианство“ не имеет ничего общего с недавними кличами „назад к Баху“ и теми поисками и утверждениями феодального и национального Баха, какими занимались и продолжают заниматься еще многие исследователи по следам Швейцера и Пирро. В то же время „куртианство“ не является и опытом реставрации исторического бытового Баха (Шеринг). Этот опыт имеет значение постольку, поскольку „снимает“ пласт за пластом все наслоения, какие образовались в течение почти двух веков и превратили реального Баха в „бахов“ для различного потребления. Историческая локализация Баха в противовес идеалистической „универсализации“ очень отрезвляет оценку его жизнедеятельности и ставит его творчество на конкретную почву, что вовсе не мешает тому, чтобы баховское искусство ощущалось и оценивалось не как местно-мещанское. Слова А. Шеринга: „wie ein Fanal leuchtet Bachs Leipziger Lebenswerk durch alle Zeiten“ (дело жизни Баха, осуществленное в Лейпциге, светит, как маяк сквозь эпохи)[1]) не являются пустой фразой, именно, в связи с куртовским вскрытием динамики баховской музыкальной речи. В сущности куртианство становится зовом „вперед к Баху“ от Баха романтического, зовом, прозвучавшим едва ли не одновременно с осознанием Баха реальной, конкретно исторической действительности.

---

[1]) Musikgeschichte Leipzigs, zweiter Band S.—471.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В самом деле, если отдельные произведения Баха идеологически устарели и стареют, то точно так же, как в рационалистической философии XVII и XVIII веков мы ценим динамику мысли революционного тогда класса, так и в баховской музыкальной речи, в ее блестяще вскрытой Куртом напряженности [1]), в борющихся в ней энергиях выявлены импульсивность и колоссальная „зарядка“ эмоций и мыслей великого исторического перекрестка. Курт инстинктивно почувствовал, что в инструментальной речи Баха, свободной от непосредственно чувственнообразных ассоциаций, его интеллект стоял ближе всего к высшим действенным „надбытовым“ устремлениям мышления эпохи, мышления, получившего толчок от Бэкона и Декарта, а в Германии баховской так характерно сводимого к „Разумным мыслям о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды“ (название одной из работ немецкого философа Христиана Вольфа, современника Баха). Общезначимость основных действующих мотивов динамической музыкальной речи во взаимодействии качественно новых единств (мотив больше, чем сумма тонов, „мелодическая кривая“ больше, чем сумма мотивов; произведение, как новое качество больше, чем сумма „мелодических вершин“ и приливов и отливов энергий, наконец, музыкальная речь эпохи, как высшее единство противоположностей)—свойства эти, будучи свойствами баховского творчества, подчеркивают его диалектичность и его динамическую целеустремленность к синтетическим образованиям, к воспроизведению отношений действительности, которые не могут сводиться к количественным определениям. Вполне последовательно Курт ставит „процессуальность“, действенность, движение в основу своего учения о формовании музыкальной речи. Смело и убежденно он высказывает ряд тезисов, окончательно разрушающих статические и схематические определения формы, и четко суммирует свои воззрения в таких афористических суждениях, как: „отношение формования к форме есть отношение становления, а не цепенение“ (застывание); „музыкальная форма всегда представляет собою поддерживаемое в равновесии взаимодействие силы и ограничивающих ее внешних очертаний“; „строго говоря, мы в музыке вовсе не имеем формы, а процесс формования“ и т. д.: [2]) Итак, везде и всюду в музыке на высших стадиях ее развития господствует развитие (как обнаружение взаимодействия противоположностей), процесс, движение, динамизм—словом, диалектика становления. Поэтому „музыкальная форма,—понятие, вовсе не означающее покой, а напряжение“ (kein

[1]) Напряженность, присущая в сильной мере общезначимым руководящим мотивам Баха, берет в его музыке, как динамический фактор становления, явный перевес над „мензуральностью“, внимание на которую так долго было направлено. Однако, уже у Декарта наряду с акцентом на протяженность во времени, как другое основное свойство музыки указывается и соотношение тонов по их напряженности: „Media ad finem vel soni affectiones duae sunt praecipue nempe huius differentiae in ratione intensionis circa acutum aut grave“ (Compendium Musicae, 1618. Oeuvres de Descartes v. X, Paris 1908).

[2]) „Das Formen zur Form wird. Wird, nicht erstarrt“.—„So ist musikalische Form stets die in Schwebe gehaltene Weckselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen“.—„...wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang“.—Эти цитаты лишь очень малая доля содержательнейшего лаконического изложения сущности музыкальной формы (Wesen der musikalischen Form) в книге Курта о Брукнере (Ernst Kurth. Bruckner, erster Band S. 234 etc.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ruhe—sondern Spannungsbegriff), и та педагогическая установка, следуя которой хотят раскрывать музыкальные формы из их схем (схематических начертаний, Umrissschema), выставляет в качестве начала (первопричины) то, что для композитора есть конец, завершение, равнодействующая развития сил (Ausgleich der Kraftentwicklung). Конечно, такого рода воззрения не могут рождаться в эпохи уравновешенные, при относительно устойчивом состоянии социальных групп, в эпохи подавленной классовой борьбы и господства искусства либо академически омертвевшего, либо субъективно настроенного и утонченного. Воззрения Курта вскрывают в музыке ее действующие силы, как силы, отображающие процессы становления реальной, конкретной действительности (Гегель проницательно предугадывал такой смысл становления в музыке). Эти воззрения могли возникнуть только в критическую эпоху резких классовых противоречий, когда „диалектика истории" ставит исследователей и мыслителей в различных областях человеческой культуры перед суровой действительностью лицом к лицу и когда то, что казалось „извечным покоем", обнаруживает себя как противоречий исполненное тождество.

Курт конкретен и диалектичен, когда он не покидает наблюдений своих над преобразованиями материала и суммирует свои наблюдения в несколько „темной" и сложной терминологии, но отражающей реальное становление музыки. Терминологическая затемненность (она-то и составляет главную трудность при переводе Курта на русский язык) объясняется тем, что Курт, видимо, хочет избежать схематических и статических определений академической и школьной теории музыки и пытается в словах и в построении речений своих выразить возможно адэкватнее динамизм исследуемых им явлений. Это, конечно, очень трудно. Трудно от желания быть конкретным и точным, а не наоборот. И конечно, видеть в сложной терминологии Курта, когда он хочет объяснить музыкально организованное, в противоречивых „энергиях" раскрывающееся движение,—метафизические отвлеченности, „мистические туманы" и т. п., значит вульгаризировать положение вещей. От этой деловой и дельной, хотя и трудной терминологии, приходится, однако, резко отмежевать те места в работах Курта, где он соскальзывает с почвы конкретного музыкального становления в области романтической философии (вернее, философствования). Тут выступают на арену и музыка, как „выражение мировой души", „абсолютное", „бесконечное" и т. п. Особенно этот уклон характерен для книги о Брукнере, а не для „Основ линеарного контрапункта". Но и здесь, когда Курт не критически (как это он делает при анализе системы контрапункта Фукса), а несколько с птичьего полета, обозревает музыкальные исторические явления, как своего рода воссозданную панораму, не имея непосредственно дела с живой музыкальной речью,—он уклоняется в обще-немецкую романтическую музыковедческую терминологию и пользуется словесными абстракциями, не имеющими под собой реальной почвы. При переводе именно такими абзацами приходилось ради сокращения объема книги жертвовать в первую очередь.

Подобного рода соскальзывания Курта с реальной почвы и двойственность его воззрений, отражающаяся и на его терминологии, понят-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ны, как понятны для соответствующих прошлых критических эпох двойственность Декарта и других рационалистических философов, Шютца и Баха, Глюка и Гретри и т. д. Да и двойственность Гегеля и Гёте не менее характерна и соответственна формам производственных отношений в периоды их жизней. Переходя, поэтому, теперь к краткому указанию на основные недостатки и спорные моменты в „куртианстве", надо, прежде всего, считаться с обычным в данное время в Европе явлением: что некоторые чуткие исследователи из среды интеллигенции, чем они деклассированнее и чем дальше отстоят они от правящих Европой финансовых кругов, обнаруживают в своих работах резкое расхождение своих верований (некритической неосознанной идеологии) с работой анализирующей и синтезирующей научной мысли. Курт принадлежит к числу их. Там, где всплывают его суждения, его верования, — он безусловный дуалист. Там, где он мыслит критически, он склоняется определенно к гегельянству, к диалектике и монизму. Честный и прямодушный исследователь, он, как только попадает на реальную почву динамики человеческой музыкальной речи, становится диалектиком, не подозревая того, и так ведет свои исследования и свои наблюдения, что перед ним вскрываются процессы формования этой выразительной речи, отражающие конкретные отношения действительности. Таким образом Курт и приводит к тому центральному своему лозунгу о новом качестве, с которого мы начали обзор его воззрения.

Основные недостатки и спорные моменты в них всецело обусловлены этой действительностью. Так, едва ли не наибольшее недоумение вызывает „энергетика" Курта, его понятие энергии. „В этой энергической концепции не совсем ясен один пункт—природа той силы, которая определяет формование мелодической линии. Нам понятно, что эта сила кинетическая; но до какой степени она чисто музыкальная и до какой степени это сила психологического порядка?" — справедливо замечает один из исследователей [1]). Сам Курт усиленно подчеркивает психологическую природу действующих в музыке энергий. Становление определяется в его воззрениях, как ритм напряжений и разрядов с наглядным отображением этого процесса в нотописи и при наличии ощущений достигания и смен „мелодических вершин". Но дальше Курт не идет. Его „психологизм" продолжает оставаться слишком общим местом, образным речением. Лишь иногда чувствуется, что Курт неудовлетворен и ищет выхода. Тогда начинаются противоречивые блуждания между поисками реальных причин и крайним психологизмом. „Я вскоре все отчетливее познавал, что в том проявлении энергии, которое обнаруживается не через слышимые (точнее, доступные слуху) впечатления, и выступает специфическое содержание мелодического начала [2]). Тоны — только точки, в которых обнаруживается линеарное продвижение, чтобы тем самым содействовать восприятию этих волнообразных линий.

---

[1]) Deux différentes conceptions de Bach, par Jacques Handschin (Bâle 1929).

[2]) Zur Motivbildung Bachs (S. 84): „erkannte ich bald immer deutlicher, dass in jenem Energievorgang, der sich nicht durch hörbare Eindrücke kennzeichnet, sogar der eigentliche Kerngehalt des Melodischen zutage trete" Это суждение резюмирует ранее приведенную мысль Курта о том, что как раз то, что в нотах не записано, те зияющие

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Нарастающему напряжению движущихся сил отвечает интенсивность и выразительность звучания высоких тонов, тогда как спадание их напряжения уводит в низкие регистры. Итак, в самом деле, основное содержание мелодической линии—это то, что в ней слухом не постигается (das Unhörbare an ihr), это напряженный пробег, который находит в конкретном выражении только свое отражение, свое чувственное воспринимаемое выявление. Но совершенно ошибочным было бы понимать напряжение психического порядка как мост между впечатлениями от звучания друг за другом следующих тонов, как связь, посредством которой стягиваются каждые два тона мелодии; подобное понимание держалось бы тоже за ошибочный принцип, но только вместо тонов выступали бы интервалы, и все-таки даже при этом участие связующего тяготения (Verbindungszuges) было бы чем-то второстепенным в сравнении с тонами. Линия суммируется, согласно генезису мелодического движения, не из тонов и не из отдельных интервалов, а из некоей первичной связи, которая уже самым своим формированием обусловливает все наглядное расположение тонов в интервалах и в следовании скоростей (т. е. очевидно, в соотношениях длительностей—Б. А.). Носителем содержания линии являются движущиеся силы тяготения, которые в отдельных тонах лишь наглядно воспринимаются. Поэтому же нельзя считать содержанием линии от тона к тону идущую (вспомогательную) звукосвязь, а только совокупность некоей фазы движения“ [1]).

Я должен был сделать эту длинную цитату, чтобы показать, как Курт тщетно ищет объективного обоснования конкретной для него истины: что не из отдельностей, а из некоего единства возникает динамически насыщенное музыкальное становление. Но если первичные единства, первичные силы тяготения, в сущности даже существуют, не будучи обнаруживаемы слухом, и лежат где-то в „провалах“ между тонами, то что это за силы? Ведь обнаруживаются они все же в музыкальных тяготениях? А если так, то где же мост между ними и звукосопряжениями? В психике—по мнению Курта. В динамике душевной жизни, которая, повидимому, и вырабатывает в определенную эпоху общезначимые звукосопряжения. Значит, надо что-то слышать, чтобы воспринять первосилы, первопричины? Значит, в самих звучаниях есть энергия разной силы напряжения, значит, музыкальная речь объективна, т. е. отражает процессы объективного становления вещей? Нет, вероятно, скажет Курт: энергии—„психичны“. Но тогда какой же и где объективный критерий для тех первичных единств, о которых он говорит, и почему столь важное значение получает „совокупность фазы движения“ (die Gesamtheit einer Bewegungsphase)? Здесь возникает ряд бесконечных „дурных“ противоречий, своего рода circulus vitiosus („порочный круг“). Даже дуалистический параллелизм между психическими первичными силами тяготения и музыкальными единствами, как они постигаются Куртом,

---

„разрывы“ („Lücken“) между тонами и составляют существенный момент всякой мелодики. Это, конечно, так, но мне лично ясно, что Курт тут запутывается из-за своего полного невникания в процессы интонирования, как качества, как реального обнаружения музыкальной речи.

[1]) Zur Motivbildung Bachs. S. 84—85.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

повисает в воздухе. Больше того, из куртовского „психизма“ трудно даже обосновать основную его концепцию—единство: „мелодическую кривую“—при наличии „разрывов“ (Lücken) между тонами, восполняемых как-то вне музыки, без необходимости быть „hörbar“. Эта „теория разрывов“, эти „люки“ между тонами открывают доступ уже никак научно не познаваемому релятивизму субъективного восприятия и истолкования музыки—что, конечно, естественно и неизбежно, ибо каждый волен восполнять музыкальные реальности по-своему, но область-то эта совсем иная и уводит совсем в сторону от объектов музыки.

Итак, своим, если так можно выразиться, „диалектическим логизмом“ Курт поднимает теорию познания музыки действительно в области высокого интеллектуализма и приближает музыкальное становление к гегелевским отношениям всеобщего и индивидуального и к сфере абстрактно-конкретных понятий. Своим же „психизмом“ он погружает мысль о музыке в недоступный слуху мир личных ощущений, пытаясь найти опору в некиих психологических абстракциях—„совокупностях фаз тяготения“, „первичных связях“, во „внутренней динамике замкнутого процесса движения и т. д. Тем самым он убивает свои основные тезисы. Музыка же, как реальный объект, оказывается совсем оторванным, висящим в воздухе явлением. Вдобавок еще европейскую современную систему нотной записи Курт призывает в качестве показателя только лишь „пунктуализма“—отрывности тонов друг от друга. Но ведь в свое время были и комплексные системы записи музыки, наглядно обнаруживающие связь и „единства“.

Попробуем с очень большой осторожностью, поскольку возможно, и продвигаясь шаг за шагом выяснить реальные основы куртовских „энергий“. Никаких прорывов, „люков“ между тонами, которые подразумевали бы внемузыкальное их восполнение психическими энергиями, нет и быть не может. Иначе, вся „линеарность“ остается линеарностью на нотной бумаге: если мы не в состоянии музыкально освоить (т. е. проинтонировать) и после этого ощутить, воспринять нотную запись, то какими бы „психическими энергиями“ мы ни наделяли ее—все это будет произволом. Оттого и трудна расшифровка памятников музыки отдаленных эпох, что утерян их интонационный смысл, и потому никакой энергией немые значки не заполнить. Курт в своей „теории прорывов“ прав, когда говорит, что зримость и слышимость отдельных тонов есть ничто вне единства, т. е. восприятия некоей замкнутой фазы движения. Но дело тут совсем не в „разрывах“ между точками, а в статичности восприятия, или в преобладании зримости над слышанием музыкальной линии. Курт вовсе не понимает значения понятия интонации как качества музыки. Его „единства“ вне интонации становятся действительно точками тонов, и он договаривается до каких-то недоступных слуху „видов энергий“. Если они недоступны слуху, значит они музыкально не выявлены, т. е. не обнаружены интонационно, в конкретном звуко-сопряжении. Слух может не слышать лежащие за пределами физиологической доступности колебания, но они-то существуют реально и на психику могут оказывать давление? Значит, они

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

совсем не то куртовское обнаружение энергии (Energievorgang), которое не ощутимо слухом.

Музыка целиком интонационный язык, и потому реальная связь хотя бы между двумя тонами уже есть интонационное существо, форма, явленная в формовании, в непременном интонировании. Благодаря этому в нашем сознании запечатлеваются не две отдельные точки и количественное отношение (расстояние, интервал) между ними, а звучит звуко-единство той или иной степени напряжения. Какова степень этого напряжения? Она зависит от относительного положения данной интонации в общей интонационной системе конкретной исторической эпохи. В свою очередь эта общая система звукоотношений является сферой интонаций, обусловленной не психикой, как первопричиной, а структурой данной общественной формации. Интонационная система становится одной из функций общественного сознания. В самом деле, например, Курту удается доказать, что скачок на кварту и поступенное движение вверх тонов в объеме кварты было одним из общезначимых руководящих мотивов, вызывавших определенные ощущения. Не означает ли эта общезначимость данной интонации (ибо вне интонирования мотив этот существует лишь как количественное отношение высотности, а не как слухом усвоенное единство), что свойственное ей напряжение оказалось в интонационном опыте ряда поколений социально полезным элементом и, именно, как данное единство? Не отсюда ли его общезначимость? И не отсюда ли уже, вследствие n-го числа повторности, одинаковые психические реакции—то, что Курту кажется психически предустановленным единством? Являясь одной из функций данной общественной формации, каждое интонационное единство представляет собою выразительное единство и остается таковым до тех пор, пока иная общественная формация не найдет иного, более отвечающего ее запросам звукосоотношения. Тогда предшествовавшее отмирает, цепенеет, количественные данные в нем остаются неизменными, но как качество, как интонация (то, что делает „мелодическую кривую“ не суммой мотивов, а мотив не суммой отдельных тонов) оно уже ничего не выражает и никого не волнует, никого „не заражает“. Таким образом, генезис и существование (бытование) тех или иных интонационных комплексов необходимо обусловлены свойственными им социальными функциями. Вопрос о том, какова природа „энергий“ Курта, психологическая или музыкальная, отпадает сам собой, как только меняется точка зрения на происхождение музыки: будучи в первичных своих стадиях системой сигнализации, она только после длительного развития могла превратиться в одно из средств более глубокого общения между людьми классово-идеологически солидарными, ибо общезначимыми для враждующих классов остаются, обычно, очень примитивные и неразвитые интонации, ритмо-звуко-формулы шага, танцев, вообще мускульных усилий. При данном подходе (а он мне представляется пока единственно конкретной и не замыкающей музыку в „подсознательные глубины“ гипотезой), проблема музыкальной энергетики вся переносится на реальную почву—на почву интонационной динамики: та или иная степень усилия, то или иное количество затраченной энергии,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

потребное для интонирования, становится качественной мерой (ощущением) интенсивности звучания и постепенно в ряде повторных раздражений и реакций получает „мнимую“ психологическую величину и значимость. Ощущение начинает представляться первопричиной интонаций, тогда как ощущение само обычно „привыкает“ к новым интонациям нередко путем очень длительных упражнений. Композитор, сочиняя, „схватывает“ и запоминает идеи посредством внутренних и внешних раздражений, „прислушиваний“.

Итак, то, что порождает понятие энергии в отношении музыки, есть усилие (работа), вызывающее (ая) интонацию определенной степени напряжения. Нет смысла заниматься поисками, где эта энергия — в музыке или психике. Чтобы быть социально обнаруженной, музыка— должна быть спета или сыграна, но из того, что я в данный момент не воспринимаю музыки, не следует, что она не существует. То же и с наличием энергии: потенциально она содержится в музыке, в данной системе звукосоотношений, но действует или обнаруживается в процессе интонирования, ибо и пение и игра отнюдь не суть только „издавание“ отдельных „точек“—тонов, а образуют сложный процесс перехода количественных отношений звуков (как они зафиксированы в памяти устной традицией или в нотных значках) в качественные „единства“.

Я не считаю возможным здесь останавливаться дольше и подробнее на анализе объективных данных музыки и причинной связи их с конкретной действительностью. Пример с общезначимой „квартовой интонацией“ вполне достаточен для указания пути к познанию генезиса музыкальных единств из реального мира производственных отношений. Очевидно, что и мышление Курта пришло к изумительному раскрытию динамики музыкального становления под воздействием объективных данных: это особенно видно из влияния, оказанного на него музыкальной речью Баха.

В заключение считаю необходимым добавить, что для группы ленинградских музыкантов (и композиторов и музыковедов) работы Курта и особенно его „Основы линеарного контрапункта“ не явились полной неожиданностью, достигнув Ленинграда только лет пять тому назад. Их приветствовали и начали изучать и переводить с большой охотой, особенно потому, что к усвоению их были готовы. Лично мне еще в 1917 г. удалось в основных чертах наметить проблему м е л о с а в музыке, а из мелоса народной песни и Баха притти к пониманию формы в музыке, как процесса интонирования, как динамического становления и как диалектического, единства. Результатом этого было обоснование понятия контраста в музыке и отрицание воззрений на формы, как на самодовлеющие схемы. Но так как в основе моих работ и изысканий всегда лежало интонационное, музыкально качественное познавание, я, естественно, не мог притти к понятию л и н е а р н о г о, хотя сущность его—движение в нарастании и ниспадании энергии (напряжений)—мне была понятна из интонационного усвоения фуг Баха, мелоса Чайковского и т. д. Курт все-таки не всегда может до конца освободиться от зрительно-тектонических ассоциаций. Видимо это и мешает ему на место формальной музыкальной логики, против которой он так энергично

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

восстает, поставить логику диалектическую, тогда как в своих основных тезисах он давно уже пришел к такого рода постижению законов формования музыкальной речи, которое с несомненностью носит печать диалектики. Если бы Курт осознал это, он не стал бы в том предисловии к третьему изданию „Основ линеарного контрапункта", о котором уже не раз пришлось говорить, как бы извиняться в ответ на упреки в забвении роли гармонии у Баха: что, мол, он вовсе не изымает этого фактора и вовсе не выдвигает линеарной полифонии, как некоей универсальной техники. В сущности, с диалектической точки зрения, указав на взаимодействие двух координат в музыке, „горизонтали" и „вертикали", и на их взаимообусловленность при взаимной противоречивости, он тем самым нашел бы не только естественное общее решение проблемы, но и в частности, в отношении Баха, мог бы объяснить социологически, почему в его музыке эти координаты находятся в таком, а не ином отношении. Не забудем, что музыкальная речь Баха отражала идеологию бюргерства еще „сомкнутого", а речь Бетховена—бюргерства „разомкнутого", ставшего хозяином положения. И еще: что в музыке Баха еще господствовали ораторские интонации и реторическая динамика протестантизма [1]), а над музыкой Бетховена уже пронеслось дыхание речей Конвента и динамики речей на площади.

Перевод предлагаемой вниманию читателей книги Курта выполнен со всей желательной тщательностью и глубоким вниканием в труднейшую терминологию автора—доцентом Ленинградской государственной консерватории Зинаидой Викторовной Эвальд. Нельзя не принести ей благодарность за обогащение нашей музыковедческой литературы столь ценным вкладом.

Б. Асафьев.

Детское Село, 5—6 мая 1930.

---

[1]) Над этим интересным вопросом у нас работает доцент Ленинградской государственной консерватории И. А. Браудо, а за границей пока мне известны соответствующие изыскания А. Шеринга, особенно в статье: Bach und das Symbol (Bach-Jahrbuch, 1928).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА.

В течение последних десятилетий развитие музыкальной теории сосредоточивалось почти исключительно в области гармоники, в то время как учение о контрапункте застыло на той точке, которая по существу не отличается от устарелых методов XVIII века. Причиной этому явилась отчасти несомненная, все возрастающая, ярко выраженная тенденция к приобретению контрапунктической техники на основе учения о гармонии; вместе с ростом тонально-гармонической организации всякого контрапунктического письма все более и более терялась из вида его основа — мелодически организованная многоголосная ткань.

Настоящая работа коренным образом отличается от общепринятой точки зрения на учение о контрапункте. Основная ее мысль заключается в том, что проникнуть в искусство контрапункта возможно лишь исходя из *линии*, как единства и первоосновы. Мысль эта получает обоснование и развитие на протяжении всей книги; поэтому сейчас нет нужды в более точном ее обосновании.

Изучение контрапункта неотделимо от *баховского* стиля; указанная выше основная мысль данной книги возникла из педагогической практики автора, в течение которой сущность линеарно-полифонного стиля абстрагировалась им из непосредственного изучения баховских произведений; таким образом контрапункт почерпался из самого чистого и подлинного источника.

С другой стороны, возникновение этих взглядов связано с определенными теоретическими основами, в особенности с теорией мелодической линии. Теория эта изложена в одной из моих прежних работ (Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, Bern, 1913.), хотя в более общих чертах и с большим уклоном ее развития в сторону гармоники. Так возникла потребность предпослать практическому прохождению контрапункта более широкое теоретическое его обоснование, исходящее из теории мелодики. Итак, излагаемые здесь теоретические предпосылки стремятся до конца осветить те предварительные понятия, на которых базируется вся книга. Основная же задача ее — проследить рост мелодической динамики в явлениях, с которыми имеет дело музыкальная теория, вплоть до повседневных понятий гармонического учения. (Для этого использованы некоторые

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

частности из упоминавшейся выше прежней моей работы, поскольку они стоят в связи с данной задачей).

Отсюда возникает необходимость расширения области контрапунктической техники по двум направлениям: во-первых, следует глубже захватить корни теоретических явлений; во-вторых — установить связь технических и стилистических особенностей с общими основами искусства полифонной эпохи. Как здесь, так и там углубление явлений происходит на основе психологических предпосылок; ибо старое искусство линейной полифонии, наиболее удивительная и имматериальная форма выражения из созданных человеческим чувством, коренится в более глубоких и общих явлениях психической жизни человечества.

Я по возможности старался не вступать в полемику, касаясь противоречия моих взглядов с другими теоретическими воззрениями только там, где она могла бы быть превратно истолкована. Чаще других мне пришлось упоминать Гуго Римана, что, конечно, объясняется его выдающимся значением, не превзойденным до сих пор ни в какой области музыкальной науки; на протяжении этой книги я неоднократно высказываю взгляды, противоречащие римановскому учению (в особенности касаясь основ учения о гармонии) и указываю на ошибки, возможные даже у этого смелого пионера. Но я решительнейшим образом протестую против упреков (в свое время слышавшихся с нескольких сторон) в недостатке уважения к труду целой жизни и в непризнании колоссальных завоеваний, которыми музыкальная наука обязана Риману.

Пребывание в области одного определенного стиля кажется мне существенно-необходимой основой именно для обучения композиционной технике. Правда, этим самым работа учащегося, вместо свободного индивидуального развития, вводится в рамки данного стиля; но опыт доказывает, что наша музыкальная жизнь, раздробленная на тысячи направлений и поисков новых путей, наводняя разнородными стилистическими моментами первые работы учащегося, является одним из наиболее трудных препятствий на пути к успешному развитию и к приобретению и углублению творческой индивидуальности — основной цели всякой педагогики; с другой стороны, не существует более могучей, плодородной почвы, чем баховское искусство и его творческая личность, которые заключают богатейший источник разнообразнейших возможностей развития. Поэтому, посвятив довольно много места введению в баховский стиль, связанному с введением в его технику, я надеюсь встретить одобрение именно у педагогов. Одной из самых крупных ошибок общепринятых учебников мне представляется способ начинать обучение контрапункту с лишенных стиля, чисто технических „образцов“, рассчитанных на уровень учащегося; без сомнения, при этом не дооцениваются возможности более широкого, более крупного масштаба развития, которыми обычно уже обладают одаренные учащиеся в стадии, когда они занимаются контрапунктом. Поэтому я твердо придерживался правила помещать в качестве примеров отдельных технических явлений вместо прежних специально сочиняемых „образцов“, отрывки из произведений Баха, как достижения высшей

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

художественной зрелости. Выражаю благодарность моему издателю, пошедшему мне навстречу и давшему возможность поместить большое количество нотных примеров, иллюстрирующих теоретические выводы. Не являясь по своему размеру и форме настоящим учебником, разделенным на лекции и параграфы, эта работа тем не менее излагает развитие контрапункта применительно к обучению ему; она может служить основой для свободного изложения материала преподавателем и в частностях поддается изменениям, соответствующим его индивидуальности. В особенности я надеюсь указать путь тем учащимся (владеющим уже гармонией или по крайней мере ее основным понятием), которые хотели бы сами усвоить технику и стиль контрапункта [1]).

Эрнст Курт.

Берн, июль 1916.

---

[1]) В предисловии к третьему изданию „Основ линеарного контрапункта" (Берлин 1928) Курт отвечает на возражения и упреки, которые ему делались, и особенно на обвинения в якобы отрицании им значения гармонии в творчестве Баха. Защищая свои воззрения и устанавливая тот факт, что изучение проявлений линеарности вовсе не предуказывает безусловного преобладания горизонтали над вертикалью — мелодики и полифонии над гармонией, Курт, однако, слишком суживает границы и результаты своих же исследований и запутывается в целом ряде компромиссных суждений „с одной стороны — с другой стороны". Очевидно, нападки представителей консервативного направления в области музыкально-теоретической мысли сделали в данном случае свое дело. Но никакие самооправдания автора, никакие нападки его противников, повидимому, не мешают все большему и большему распространению и развитию идеи линеарности. Об этом лучше всего свидетельствует самый факт выхода в свет третьего издания столь монументальной работы; книга Курта нужна жизни и потому нашла своих читателей. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ.

Основы мелодики.

Глава первая.

Энергия мелоса.

Введение: активность мелодического процесса.

Мелодия есть движение. Крупнейшая ошибка — считать наиболее существенными и значительными моментами в мелосе только акустические явления, т. е. само звучание и отдельные тоны (со всеми их скрытыми гармоническими отношениями), совершенно не принимая во внимание ощущение действенных сил, связывающих тоны между собою. С этими ощущениями с самого начала неразрывно связано продвижение мелодии (das melodische Fortschreiten) через различные высоты. Многие из существующих словесных определений с большой психологической тонкостью указывают на этот процесс; напр.: продвижение мелодии вперед (das melodische Fortschreiten) или такие выражения, как „бег“, „ход“, „течение“, „порыв“, „скачки“, „развитие“ и др. Вообще, большинство понятий, относящихся к мелодическому оформлению, даже определения более развитых форм мелодического письма (напр., „фуга“) содержат момент движения, связанный с мелодическим процессом. Почти во всех выражениях, касающихся мелоса, отражается заключающееся в нем смешение ощущений звука и движения; воспринимая изменчивый поток мелоса, мы как бы созерцаем события, происходящие в пространстве, некое конкретное становление (Geshehen).

Эти связи между ощущениями дают ключ к проникновению в сущность мелодической линии и действующих в ней сил. Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (безразлично, в простейшем ли значении этого слова, или в смысле тонально-организованной, логической связи), а момент перехода от одного тона к другому. Переход есть движение. Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

пронизывающее их цепь, есть мелодия. Это обнаруживается уже в следующем явлении: мы воспринимаем мелодическую связь не как впечатление, суммирующееся из ряда отдельных, воспринимаемых слухом тонов, а как замкнутую связь линеарного движения. Самое существенное при этом — ощущение связи тонов; а характер этой существующей в нашем сознании связи определяется силой, лежащей в основе мелодических явлений вообще.

Если заимствованное из геометрических представлений общеупотребительное выражение „мелодическая линия“ перенести обратно на существующие в действительности отношения, то, применяя чисто временные понятия, правильнее говорить не о последовательности тонов, а о „стремлении“ (Treiben) или о „пути“ (Zug); т. е. определять имманентное ощущение движения, живую волю мелоса. Полное и совершенное музыкальное восприятие мелоса возможно лишь, если ощущать в нем не совершившееся уже, а все время свершающееся, находящееся в движении развитие. Вместо неподвижной нотной записи, единовременно окидываемой глазом, следует исходить из потока сил, пронизывающего весь путь мелодической линии. Недостаток обычного определения мелодии, как временной последовательности тонов, заключается в том, что оно не выражает активности, лежащей в основе понятия „мелодическое слышание“, „мелодическое ощущение“ и т. д. Вне нас действительно существует лишь последовательность тонов; но то, что мы называем в музыке мелосом, есть процесс развития напряжения внутри нас. Содержание ощущения есть прежде всего становление во времени. Цепляясь за нотную запись, легко можно утратить ощущение непрерывности и воспринимать лишь разрозненную последовательность нотных знаков. Внешний вид нот, означающих отдельные тоны, затемняет в нашем музыкальном сознании истинную сущность мелодического потока.

С другой стороны, именно поэтому выражение „линия“, хотя и заимствованное из пространственных представлений, вполне соответствует сущности мелодического движения, выдвигая момент замкнутости (des Geschlossenen) и непрерывности и сообщая ему пластичность зрительного представления. На силе, поддерживающей связь между отдельными тонами и объединяющей их в комплексы, в замкнутое единство ряда — покоится мелодика.

Мы не только „слышим“ мелодическую линию, но и изживаем глубочайший мелодический импульс потока движущихся в ней сил. И если само ощущение движения затемняется и оттесняется в область подсознательного непосредственным и интенсивным воздействием материального звучания, то еще не значит, что оно является менее существенным компонентом комплекса ощущений „музыкального слышания“, и должно ниже оцениваться с музыкально-технической стороны. Наоборот, ощущение движения в мелосе именно потому так непосредственно и элементарно, что наиболее значительная часть всякого психологического процесса происходит обычно в области бессознательного. (Несколько яснее можно представить себе ощущение процесса движения и отдать отчет в силе напряжения мелодического потока, если мелодическая линия не интонируется, а только

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

читается глазами и отчетливо воспроизводится сознанием. При этом условии, когда яркость звука притушена, мы можем интенсивнее проникнуть в „слышимое“ (das Hörbare) и яснее ощутить скрывающийся за звучанием поток сил — подлинное содержание мелоса.

Заключенное во всякой мелодике изживание движения не следует, однако, оценивать только как побочное психологическое явление или чисто эстетическую связь представлений; оно исходит из мелодического становления в нас самих. Ибо мы должны признать скрытое под чувственным впечатлением звучания ощущение движения за поток силы, струящейся через тоны и связующей их; это ощущение движения указывает на первичные процессы музыкального становления, на э н е р г и и, характер которых познается в состояниях психического напряжения, стремящихся к разряду через движение. Это первичные возбудители всякого мелоса, начинающиеся в области безсознательного или завершающиеся в чувственно-воспринимаемом звучании.

Первичный процесс и форма мелодических явлений.

Итак, психологические процессы не исчерпываются формами явлений, в которых они непосредственно обнаруживаются, и не в этих явлениях следует искать их обоснования и их сущности. Воспринимаемые нами формы внешних явлений скорее представляют собою последнюю стадию развития, заканчивающую всякий психологический процесс.

Точно так же и при возникновении мелодии: физиологическому процессу восприятия звучания предшествует первичный психологический процесс пробуждения движущихся оформляющих сил; выйдя на свет нашего сознания, он принимает конкретную форму, воспринимаемую слухом; „поверхность“ этого ощущения — комплекс звуковых явлений. Возбужденные в нас силы стремятся к выходу на поверхность, где они оформляются. Впечатления звучания—в сущности не что иное, как посредствующая форма, в которую выливаются психологические процессы. Первичные силы, действующие в этих процессах, являются носителями технических основ музыкальной теории; мелодическое развитие в сущности есть игра напряжений.

Силу напряжения, которая проявляется как пробуждение стремления к оформляющему движению, а также переход этого напряжения к более поверхностным пластам психической жизни, мы можем определить как первоначальное устремление, достигающее выявления в чувственных впечатлениях звучания; д в и ж е н и е е с т ь и с т о ч н и к и ж и в а я в о л я м е л о с а. Но, говоря об ощущении силы м е ж д у звуками, мы еще не определяем самой сущности мелодического становления. Ибо не тоны мелодической линии являются первоначальным импульсом возникновения ощущения живой связи между ними; энергия движения есть ощущение напряжения, предшествующее звучанию; тоны мелодической линии как бы выносятся на поверхность колебаниями психических энергий. Поэтому правильнее говорить не только об ощущении силы м е ж д у тонами, а о подчи-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нении самих тонов этой силе. Образно выражаясь, звучание представляет собою то же, что поверхность воды по отношению к силам тяготения, управляющим водной массой: видимое оформление, обусловленное определяющими его внутренними силами.

Итак, во избежание превратного понимания, я подчеркиваю, что дело идет о первоначальном буквальном смысловом значении слова „движение", а не о перенесении этого значения на смену настроений; ибо настоящее исследование касается не эстетики художественного творчества, а самой сущности мелоса, как такового; энергии движения суть основные силы, обладающие в качестве предпосылок музыкальной теории нисколько не меньшей ценностью, чем акустико-гармонические явления. Точно так же слово „ощущение" употребляется здесь в смысле чисто психологического первоначального процесса, а не в смысле эстетического восприятия. Мы имеем дело с формующей силой, существующей еще до самой формы,— прежде чем в мелосе появилось какое бы то ни было выражение эмоциональное или же интеллектуально-символизирующее. Мы останавливаемся у первоисточника мелоса — у первичного психического возбуждения. Энергия движения есть начало и самое первое проявление процессов сознательного и бессознательного перерабатывания психических сил, происходящего в нас.

Отношение энергий напряжения к звуковым явлениям в музыке.

В мелодических явлениях (а так как вся композиционная техника определяется мелодическими процессами, то и во всех музыкальных явлениях) первичное, примитивное становление совершается за пределами тонов и аккордов, со всей их внутренней организацией, то есть за пределами той науки, с которой по глубоко вкоренившейся точке зрения начинается музыкальная теория. Музыкальная теория рассматривает только внешнее становление тонов и ничего не знает о музыкальном становлении внутри нас.

Акустико-физические и физиологические явления, которые обычно принимаются за основу всей музыкальной теории, дают лишь основу для организации чувственно воспринимаемого,— „материи", в которой оформляется первичное возбуждение. Физические явления колебаний звука только определяют законы, управляющие этой „поверхностью" музыкального оформления; на физиологических процессах аперцепции основывается только слышание в смысле восприятия акустического явления; но вся форма явления „слышимого" в музыке, вместе с которой появляются законы физического звучания и физиологической аперцепции, уже есть заключение первичного внутреннего психического становления. Музыка и слышимое в ней соотносятся так же, как воля и ее проявление, сила и ее приложение, абстрактное и его конкретизация. Только конкретная часть музыкального становления обнаруживается во внешней природе. Корни теории теряются в области подсознательного. То же самое относится к понятию музыкального „слышания". Само по себе „слышание" (чувственное восприятие акустического явления) есть лишь компонент глубокого и сложного процесса „музыкального слышания",

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

определение которого как „слышание“ выражает только конкретную его сторону, его внешнее проявление. Музыкальное слышание есть нечто большее и совершенно другое, чем простое слышание. Поэтому психология звука, ограничивающаяся исследованием „слышания“ отдельных звуковых феноменов, имеет мало общего с музыкальной теорией.

Точно так же основы музыкальной теории совершенно не исчерпываются исследованиями по теории звука, рассматривающими сложные акустические законы и слывущими под именем музыкально-теоретических исследований.

Чтобы найти основы музыкальной теории, недостаточно только „слышать“ и удовлетворяться явлениями звучания; нужно глубже заглянуть в процессы, происходящие в нас самих. Игра звучаний происходит уже на самой поверхности музыкального становления; могучее стремление, напряжение бесконечно богатой игры сил,— словом, все то, что мы определяем как музыкальное звучание (в отличие от простого чувственного впечатления от звука), все это лежит за пределами звучаний, далеко за непосредственной их закономерностью; все это имеет источником скрытый поток мелодического становления, психические энергии напряжений движения. Музыкальное становление лишь проявляется в звуках, но не состоит из них.

Вся наша прежняя музыкальная теория исходит из неправильной установки; она ищет основы вне нас самих. Ибо силы, обнаруживающиеся в конкретных формах внешних явлений, определяют все музыкальное становление в целом: не только теорию мелодики (до сих пор совершенно еще не разработанную), но и борьбу сил в гармонике, так же как и все основные ее законы; на ощущениях движения основываются исходящие из энергий мелодических процессов силы напряжения, которые вызывают тональное гармоническое становление, начиная от простейшего каданса; все явления диссонансов и даже контраст мажора и минора, происхождение которого музыкальная теория обыкновенно объясняла физическими явлениями звучания, исходят также из психических ощущений энергии, глубоко заложенных под звучащей материей. То, что мы ощущаем как контрастность мажорного и минорного аккорда, в сущности есть контрастность направлений дифференцированных сил напряжения, скрытых в звучании. Всякая музыкальная теория, рассматривающая и систематизирующая лишь внешние технические явления, вместо того, чтобы исследовать отдельные силы, как частичные проявления общих основных причин, осуждена на бесплодное отчуждение от фактов музыкального слышания.

Те психологические факты, которые привлекались прежней музыкальной теорией для ее обоснования, неправильно выводились ею из самих звуковых впечатлений, считаемых за основную причину.

Начало музыки не есть ни тон, ни аккорд, даже не консонанс, или какое-либо другое звуковое явление. Тон есть лишь начало, простейшее явление внешнего звучания; в его аккордовых обертонах скрыта первоначальная закономерность звучания. Но из колебаний струн и сопутствующих им обертонов, наиболее сильные из

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

которых сплавляются в консонирующее трезвучие, все же образуется только звуковое впечатление, но никак не музыка. Музыка есть борьба сил, становление в н у т р и н а с. Тоны возникают во внешнем мире и действуют извне на наши чувства; пожалуй, до известной степени правильно говорится, что эти звуковые впечатления „перерабатываются“ в музыке; но суть в том, что в музыкальной переработке главное не перерабатываемая материя (звучания, заключенные в ф и з и ч е с к и х явлениях), а перерабатывающая энергия, возбуждение в нас психических сил, становящихся „материей“ лишь конкретизируясь в чувственные впечатления. Перерабатывающие энергии предшествуют чувственным впечатлениям. Попытки теории искать начало музыкального становления в основных формах звучания являются таким же искажением сущности дела, как если бы шаровидную форму жидкого тела, напр. земного шара или капли воды, выводить из геометрического описания его поверхности, тогда как самый облик этой поверхности вызывается силами тяготения, благодаря которым возникает сама шарообразная форма. Сообразно этому сравнению, учение о гармонии представляет лишь описание геометрической поверхности шара.

„Кинетическая энергия“ внутриладовых отношений тонов.

Возвращаясь в частности к мелодике, следует прежде всего вернуться к сущности мелодической линии. Мелодическая линия входит в наше сознание н е как сумма отдельных разрозненных впечатлений от заключающихся в ней тонов; то, что совершается между отдельными, следующими друг за другом тонами, не есть остановка, прекращение мелодического ощущения вообще; расстояние между звуками заполняется не слуховыми впечатлениями от звучания, а живым музыкальным ощущением, компонентом мелодического слышания, существующим помимо „слышимого“ в узком смысле. То, что заполняет провал между разрозненными чувственными впечатлениями и превращает их в замкнутую линию, есть энергия движения, скрытая под внешним рядом тонов; этот процесс движения не дает возможности воспринимать смену звуков и пустоту между ними; мелодия казалась бы разорванной, если бы мы при ее восприятии основывались только на слуховых впечатлениях.

Вопрос о существовании непрерывного изменения высоты между тонами уже неоднократно затрагивался, а именно Лотце, Штумпфом и Вундтом. Наиболее существенными кажутся мне замечания Римана в „Die Elemente der musikalischen Ästhetik“, хотя он исследует связь тонов исключительно в эстетическом смысле, не ставя ее в зависимость от теории мелодики и музыки вообще. Риман говорит о „непрерывном изменении высоты тонов“, которое происходит настолько быстро, что не достигает до нашего сознания; но повидимому и Риман, если я его правильно понимаю, ищет этот переход от одного тона к другому в области самого звучания и пытается его определить как неосознанное нами явление действительного перехода от одной высоты к другой [1]); этому соответствовало

[1]) Hugo Riemann, „Die Elemente der musikalischen Ästhetik“, стр. 40: „Если музыка есть действительно выражение развивающегося в процессе движения ощущения, то она требует такого же процесса изменения высоты тонов, роста напряжения и его осла-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

бы бессознательное восприятие некоторого подобия glissando, постепенного скольжения с одного тона на другой. Однако, такое представление ошибочно; это не акустический переход, а энергетический. В дальнейшем я еще вернусь к этому взгляду.

Мелодия есть поток силы. Подлинный основной смысл мелодической линии есть становление, постоянно присутствующее в ней стремление к оформлению, которое должно постоянно ощущаться, как живая энергия. Поэтому в психологическом смысле в отношении мелодики лучше говорить о первоначальном оформлении, о стремлении к осязаемому явлению (Erformung — Urformung), чем о форме. „Форма“ и формование (Formung) означает уже дальнейшую стадию организации. Оформление (Erformung) указывает на бессознательное становление, инстинктивный процесс, первичную психологическую силу; формование указывает уже на сознательное образование (Bilden), на волю и присутствие эстетического начала.

Воздействие энергии, струящейся в мелодической линии, пронизывает все единичные тоны мелодического потока, ощущаемого нами как замкнутое целое, как линеарное единство. Состояние напряжения определенного ощущения поэтому имманентно отдельным тонам мелодической линии, т. е. неразрывно связано с ней еще в первоистоках музыкального становления. Внутренний процесс музыкальных сил, вызывающий единство фазы движения, обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нем сокрыто дальнейшее воздействие мелодического импульса, состояние напряжения, стремящегося вылиться в продолжении движения. Я определяю это состояние напряжения, господствующее

бевания. Без этой связи различных положений тонов путем перехода от одного тона к другому перед нами было бы простое перемещение предметов в пространстве (аналогичное тому, что Лотце в своей Geschichte der Ästhetik (стр. 79) характеризует как лишенное эстетического интереса и потому непонятное); „участие в движении“ нашей собственной воли, изживание нами этого движения явится и здесь мостом, соединяющим фактическую разделенность с непрерывностью. Переход мелодии с С на верхнюю ее квинту..., не есть противоположение двух „качеств“ (Qualitäten), не имеющих между собой иной связи, кроме временной последовательности. Это — шаг от одного к другому, заполняющий промежуток между ними. Для композитора как и для слушателя, переход легато от одной высоты к другой действительно означает увеличение или уменьшение напряжения, а не простую смену различных степеней напряжения. Я уже подчеркивал в первой из трех моих статей (Wie hören wir Musik, 1888 г.), что даже стаккато мы понимаем как единство сопряженных между собою звуков в смысле непрерывного изменения их высоты. В стаккато мы ясно ощущаем перескакивание через отрезок непрерывной линии между двумя тонами, в то время как в легато переход происходит настолько быстро, что только его начало и конец оставляют в сознании ощущение разности степени напряжения... Очевидность восприятия ступенчатого изменения высоты тонов, как непрерывного (по крайней мере при легато в пределах одного мотива), является причиной того, что утонченное эстетическое чувство воздерживается от реального воплощения непрерывности. Так называемое portamento в пении (возможно и на струнных инструментах, при скольжении пальца вверх или вниз по струне) действует как грубое обнажение скрытого явления или как назойливая помощь работе музыкальной фантазии и поэтому оскорбляет утонченный музыкальный слух. Но, конечно, бывают случаи, когда оно может чрезвычайно усилить впечатление.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

во всем процессе мелодического напряжения и насыщающее его отдельные тоны, как „кинетическую (двигательную) энергию“, заимствуя это выражение из физики. В ощущении музыкального становления каждый отдельный тон мелодической связи пронизан „естественной силой“. Она подобна силе, заключенной в движущемся теле до тех пор, покуда не иссякнет первоначальная энергия, возбудившая движение. И если, по аналогии с соответствующими физико-механическими понятиями, мы можем говорить о кинетической энергии в мелодическом движении, то по отношению к психической активности первоначального толчка, т. е. по отношению к первоначальному возбудителю, возможно говорить о „первоначальной мелодической энергии“ или о „первоначальном импульсе“. Это игра сил, лежащих в основе композиционной техники; из нее возникает живое воздействие мелодического оформления; наиболее соответствующим определением для нее было бы— динамика мелоса, если бы это выражение не применялось в музыке к внешним отношениям силы звучания.

Различие кинетического и ритмического импульса.

Не следует смешивать такого рода кинетические ощущения с ритмическим импульсом, хотя на первый взгляд эти понятия кажутся близкими. Но кинетическая энергия, пронизывающая мелодию и все ее тоны, представляет гораздо более глубокое и общее явление, коренящееся в истоках мелоса.

Сила движения заложена в мелодическом последовании уже тогда, когда еще не ощущается пульсация ритма. Эта сила и является основой мелодического становления. Сами ритмические явления восходят к отношениям мелодической энергии. (Я еще вернусь к вопросу о сущности ритма и об отношении кинетической и ритмической энергии. Но заранее указываю на обособление этих двух моментов, ибо их смешение заведет на неправильный путь).

Явление акцентов и их распределение в известном ритме есть лишь выражение отношений мелодической энергии,— кинетических напряжений. Но кульминации мелодических напряжений отнюдь не должны всегда совпадать с акцентами тактового равновесия; именно в этом отношении наблюдаются наибольшие колебания в различных мелодических стилях. В песенной и классической мелодике, более близких нашему восприятию, внутренняя динамика линии и внешний вид тактового деления обычно совпадают, так как в этом мелодическом стиле ритмический момент господствует гораздо сильнее.

Кинетический, чисто мелодический импульс гораздо непосредственнее ощущается в образованиях, свободных от тактового метра. Так, например, если при исполнении мелодической линии тактов 65—67 хроматической фантазии И. С. Баха (и ей подобных) придерживаться внешнего тактового разделения и выводить из него внутренние подъемы и напряжения,— получится грубый стилистический промах и совершенно неправильная трактовка.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Смысл и сила таких линий заключается в непосредственно выступающей, подлинной мелодической природе кинетических явлений, в чудовищном развитии напряжения, вихреобразного порыва, проносящегося через пространство трех октав и вершиной своей не совпадающего ни с каким ритмическим упором. Вообще, для того чтобы ощутить мелодические явления, лучше обратиться не к песенной мелодике, находящейся в тесной зависимости от ритмического ощущения, а к мелодическому искусству полифонии, заканчивающемуся Бахом [1]); оно гораздо более свободно в ритмическом отношении и совершенно иначе организовано. Это не значит, что в песенной мелодике отсутствует кинетический момент; он лишь заслонен другими моментами, чувственное восприятие которых гораздо ярче.

Генетический процесс в мелодическом формообразовании. Движущаяся линия, как первичный объединяющий фактор по отношению к разрозненным тонам.

Уже у самых истоков музыки движение является первопричиной первобытного мелодического воплощения. Встречающиеся у первобытных народов, еще не оформившиеся музыкально, наполовину зовы и восклицания, наполовину уже пение, представляют собою как бы „озвученный порыв“; в таких мелодических формообразованиях, еще свободных от ритмической и тональной организации, всего непосредственнее обнаруживается момент движения. В этих наивных мелодических побегах выступает глубокая связь мелодического становления с ощущением (безсознательным) стремительного движения,—подъема, падения, скольжения, прыжка или же парения, то есть повисания в пространстве.

Суть дела вовсе не в историческом или же психологическом развитии мелодики; ибо не только в ее истоках, но и во всяком живом психологическом процессе возникновения мелодических образований мы имеем дело со следующим явлением: в возникновении мелодического образования на первом месте всегда стоит не организованная последовательность тонов, объединенных мелодической связью, а господствующее на известном протяжении целое, замкнутость мелодического пути,—„линия“. В возникающем мелодическом образе главное есть единство фазы движения. В том, что этот процесс возникновения является психологической основой мелодического становления, можно легко убедиться, либо восстанавливая в памяти знакомое мелодическое образование, либо творя новую мелодическую линию. Только последующая стадия сознания организует „линию“ в ряд „отдельных точек“, т. е. фиксирует первичное ощущение движения в ряде отдельных тонов. По сравнению с первичными силами мелодического формования

[1]) Повидимому, под песенной мелодикой здесь, как и далее под песеннообразной закругленностью (liedmässige Rundung), Курт разумеет тактово-четкую танцовальную мелодику песен-плясок и обусловленный ими в сильной мере мелос так называемых песенных форм. Русское крестьянское песенное творчество с его попевочно-подголосной тканью требует именно обращения к нему для того, чтобы лучше ощутить мелодические явления. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

их тональное объединение является уже процессом дальнейшей организации. Та часть процесса возникновения мелодической линии, которая лежит в области подсознательного, опирается на представление линеарного единства, замкнутой связи большего или меньшего протяжения.

Обычно кажется неоспоримым, что всякая мелодика представляет последовательность ясно схватываемых и тонально сопряженных отдельных тонов; однако эта организация есть следствие гармонической точки зрения, гармонического анализа уже оформленной мелодической линии; но генетически это представление неправильно. Первоначально возникает мелодическая с в я з ь; выделение отдельных тонов — уже вторичное явление, над которым господствует движение, приводящее к ощущению замкнутой непрерывности,—„линии". М е л о с з а к л ю ч а е т с я в д в и ж е н и и ч е р е з т о н ы, а н е в п о с л е д о в а т е л ь н о м н а н и з ы в а н и и о т д е л ь н ы х т о н о в. Внешнее чувственное впечатление не должно смешиваться с основной причиной. Мелодический путь может войти в представление еще до выяснения тонального значения отдельных тонов, даже до их точной фиксации. Выделение их из общего линеарного потока является второстепенным по отношению к этому последнему; в процессе возникновения мелодии оно имеет место уже не в ее истоках — ощущении движения,— а скорее по эту сторону сознания.

Конечно, я не хочу этим сказать, что пробуждение с о з н а т е л ь н о г о п р е д с т а в л е н и я о мелодии должно непременно быть связано с организацией ее отдельных тонов — именно здесь наблюдаются наибольшие колебания, в зависимости от музыкальной одаренности. Подчеркиваю лишь, что первичным и основным в мелосе является тот момент, который возбуждает стремление через отдельные тоны, т. е. ощущение кинетической энергии. Поэтому вполне понятно, что развитому музыканту труднее ясно представить себе этот процесс, потому что он привык направлять внимание на звуковые явления, и их уже перерабатывать в гармонико-тональную связь. Благодаря приобретенным в школе навыкам это происходит наполовину бессознательно.

Различие в индивидуальной способности к быстрой фиксации и восприятию отдельных тонов, выделению „точек" из первоначально непрерывной линии зависит от музыкального развития и одаренности. Тот факт, что у музыкантов организация отдельных тонов происходит сейчас же после возникновения мелодического образования, еще не дает повода не признавать первенствующего значения ощущения энергии движения. Не все единичные тоны возникающего в представлении мелодического пути выступают одновременно с одинаковой ясностью; границы отдельных фаз движения, остановки или же наиболее выдающиеся точки, являющиеся целью мелодического движения, высшие и низшие точки линейных кривых — выступают вперед в этом психологическом процессе „оценивания" мелодии. Когда волна подсознательной энергии движения докатывается до конкретно воспринимаемых звучаний, до осознавания чувственных впечатлений, то прежде всего воспринимаются эти выдающиеся тоны, как первые точки, на которых задерживается неоформленное еще становление.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Фиксация остальных отдельных тонов, находящихся между этими выдающимися точками, принадлежит уже к следующей стадии. Полная гармоническая организация заканчивает этот процесс. У музыкантов все эти процессы организации звучаний совершаются по большей части помимо сознательно направленной воли, и настолько быстро и легко, что кажутся совпадающими с возникновением мелоса.

Организующая роль гармонии и ее отношение к линеарному движению.

Все наше гармоническое ощущение участвует в линеарных явлениях лишь как организующий фактор, объединяя отдельные тоны мелодического движения в тонально-гармонические отношения. Линия же создается в процессе движения.

Приобретение этой установки необходимо для понимания всего мелодического искусства в целом и его техники; абсолютная, т. е. свободная от участия гармонии (vom harmonischen Einschlag) мелодика не мыслима для музыкального слуха. Но акустическая закономерность, участвующая в мелодической линии, не есть еще сам генетический момент. Ибо линия не произошла из первичного скрытого гармонического формирующего начала; наоборот, она содержит те моменты звучания, которые в развитом музыкальном сознании приобретают гармонический смысл. Процесс мелодического воплощения состоит не в пассивном соскальзывании с одного гармонически воспринятого тона на следующий, но в актуальности формования. Сущность мелоса, его зерно — глубоко сокрыто под его формальным воплощением.

Наша же теория, доказывающая, что мелодика обязана своим возникновением скрытой в ней гармонике, тем более ошибочна, что в сущности не только гармонический смысл имеет второстепенное значение по сравнению с мелодической линией, но даже сами отдельные тоны; обычная точка зрения, согласно которой мелодия объясняется как „последование тонов“ — совершенно неудовлетворительна. Так же и музыкальная эстетика не сможет уяснить основ мелоса, покуда она будет, исходя из этой теории, считать за первооснову отдельные тоны линии, и только случайно упоминать об участии движения, с помощью которого слух внутренно следует от одного тона к другому.

Мелос — не простое сопоставление тонов, но первичная непрерывная связь их, из которой высвобождаются отдельные тоны.

Понятие мелодии насильственно искажается теорией, которая не видит леса, из-за деревьев, т. е. мелодической линии из-за отдельных тонов.

То же явление, т. е. господство большего пути движения над отдельными участвующими в нем нотами, подтверждается противопоставлением обеих вышеизложенных точек зрения, применяемых при процессе усвоения мелодии. Представим себе обычный случай, когда несамостоятельный музыкальный певец впервые проходит

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

новую для него хоровую партию; предположим, что движение мелодии состоит из равномерных, спокойных ритмических единиц; ученик с недостаточной музыкальной подготовкой не может тогда охватить сразу более крупных волн движения. При такого рода чтении нот, когда тон за тоном фиксируется слухом, в сознании укрепляются лишь разрозненные тоны, их интонация по отношению к гармонике и отдельные мелодические интервалы; сама мелодия станет ощутимой и понятной лишь тогда, когда в сознание войдет движение, объединяющее замкнутые связи и лишь выражающееся в отдельных тонах; настоящий же музыкант уже при первом чтении или слушании может схватить общее движение, окинув взглядом большое его протяжение. Пока воспринимается только последовательность нот и интервалов, не может возникнуть ощущение мелодии. Отдельные тоны мелодии являются лишь посредниками между движением и восприятием.

Исходящая только из гармонически-звуковой основы теория сужает понятие „мелодики", разбивая мелодическую линию на отдельные тоны; она схватывает лишь внешний вид линии, но не линеарное течение; поэтому разрушается и убивается первоначальная сущность и сила мелоса в нашем ощущении.

С этой точки зрения мелодия представляется как нечто пассивное, ее сила и стремительность относятся исключительно на счет ритмических отношений. Последовательно развивая взгляд на мелодику, как на вторичное явление, исходящее из скрытой гармонической основы, можно было бы притти к следующему выводу: никакое мелодическое ощущение не может возникнуть, пока отдельные тоны не будут восприняты гармонически. Однако самое простое соображение убеждает нас в противном; неужели, например, народные песни могут быть усвоены только теми, кто понял гармоническое значение отдельных тонов? Только тонально-гармонический анализ рассматривает отдельные тоны мелодии или как принадлежащие к одному аккорду („разложение аккорда"), или же считает линию за чередование аккордовых и проходящих нот (напр., c-d-e — „разложенная" c-dur-ная гармония с „чуждым" d и т. д.) или же за последовательность тонов, принадлежащих различным гармониям, связанным функциональными отношениями (напр., e-d-e как тоника — доминанта — тоника и т. д.).

Разрушение понятия линии в условиях гармонико-генетических отношений.

Естественно, что теория, направленная исключительно на гармоническое понимание отдельных тонов мелодии, т. е. исследующая мелодику не генетически, а аналитически, оказывается пагубной именно для мелодического ощущения; она не только неправильно понимает сущность явлений, но еще приводит к известному перевоспитанию музыкального, в особенности мелодического, слуха; когда же эта теория пытается создать понятие мелодики, она действует в буквальном, отрицательном смысле слова „аналитически", т. е. „разлагающе". Благодаря своей односторонности она разрушает

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

понимание самого мелоса; и в самом деле, оно постепенно исчезает с концом полифонического стиля после смерти Баха, главным образом потому, что вместе с теорией и педагогика, вместо изучения мелоса как явления и глубин его, ограничивается объяснением гармонической связи отдельных тонов. Подлинное искусство мощного мелодического линеарного ощущения совершенно не развивается у наших учащихся. Отсутствие теоретического понятия линии, как замкнутого единства, ее непрерывности, имеет существенное значение в обучении, в особенности в руководстве мелодическими и впоследствии мелодико-полифоническими занятиями; ибо в композиции постоянно приходится намечать большие фазы, а не склеивать мелодическую линию из отдельных точек.[1]) (Я еще вернусь к тому, что теория и педагогика контрапункта делают помимо воли ряд еще худших ошибок). Всякая мелодическая линия, вследствие заключенной в ней силы движения, стремится охватить большое протяжение.

Из всего изложенного не следует однако заключать, что роль гармонического начала в мелодических образованиях не должна быть достаточно освещена; не следует лишь приписывать ему неправильной функции в мелодике. Теоретическое объяснение мелодики впадает в ту же ошибку, какая произошла бы, если при обучении игре на рояле заставлять выделять в баховской полифонии отдельные тоны, не обращая внимания на переход между ними, на замкнутость мелодической линии.

Поэтому не удивительно, что односторонняя теория, основанная исключительно на гармонических явлениях, оказывается неправильной и по отношению к проблеме полифонии, касающейся техники многоголосно-мелодического контрапункта. Поглощение мелодического момента в многоголосном сочинении гармоническими созвучиями, к которым сводится техника, далеко не исчерпывает сокрытые в мелодике силы, имеющие огромное значение для композиционной техники.

Кроме того, сила мелодического ощущения все более и более теряется с тех пор, как оттесняется на задний план величественное, насыщенное движением и напряжением, линейное искусство старой полифонии, и наше музыкальное воспитание определяется односторонним стилем гармонико-гомофонного письма. Его мелодика, по сравнению с мощным, свободным выявлением движения в баховском линеарном искусстве, оказывается, при всей ее красоте, связанной песеннобразной закругленностью и техникой деления на равномерные, ритмически обусловленные отрезки [2]). В ней действует совершенно другой стилистический принцип; вместе с техникой

---

[1]) Доказательством того, что обычная установка теории наталкивается на противоречие сущности мелоса, служит замечание из предисловия Бернгарда Шольца к книге Римана Musikalische Dynamik und Agogik (Hamburg, 1884): „Без сомнения я признаю высокое значение свободного мелодического изобретения без ясно представляемой гармонии. Вы согласитесь, однако, со мной, что всякое объяснение контрапунктических образований в конечном счете принуждено возвращаться к гармонии; тем не менее я согласен, что постоянно представлять себе контрапунктирующую мелодию в сопровождении гармонической схемы — было бы излишним балластом".

[2]) См. примечание на стр. 43.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

одноголосного и многоголосного мелодического сочинения исчезло понимание силы широко развитого мелодического движения; оно уступило место развитию гармоники с ее богатством красок, повлиявшим и на мелодический стиль.

Чтобы снова овладеть сферой большого мелодического искусства, мы должны вернуться к баховской линии и формообразующей силе ее техники; только от нее может исходить истинная линейная полифония.

Технические и стилистические явления старого линейного искусства можно усвоить лишь путем вникания в кинетическую энергию, как основу мелоса.

„Фаза движения", как понятие мелодического единства.

Ощущение непрерывной текучести пребывает, однако, не одинаковым на всем протяжении длинной мелодической линии; рост силы напряжения формующего движения сменяется его разрядом; остановки и спуски напряжения отделяют мелодические участки более длинного или короткого дыхания, пробегающие равномерными волнами или внезапно наполняющиеся движением. Внутри этих участков, возникающих как единое замкнутое линеарное целое, не распадающееся более на части, царит единство напряжения,— как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается. Каждая такая замкнутая связь является единством отдельной фазы движения. Уже при возникновении мелодического оформления она представляет собою первоначальное линеарное (т. е. замкнутое в непрерывную связь) мелодическое единство; такого рода единства можно поэтому определить как „линейные фазы". Напряжение кинетической энергии мелодического формования выражается в линейных фазах в виде единого, ничем не прерываемого пути различной длительности и протяжения, так же как и различной интенсивности действующей в нем силы.

Внутри каждой мелодической фазы стремление движущей силы направлено к кульминации; эта кульминация может служить или окончанием мелодической фазы, или же являться ее центром, после которого до конца линейной фазы совершается постепенная убыль напряжения.

Линия большой протяженности, состоящая из ряда отдельных фаз, образует между ними или полные остановки (в то время как фаза движения достигает полного разряда и следующее мелодическое развитие возникает из нового напряжения движения, как бы из нового дыхания), или же, если во время разделения двух фаз не происходит полного разряда кинетического напряжения, достигнутого в предыдущей фазе, а лишь его сдавливание, то скопившаяся энергия устремляется к новому порыву с тем, чтобы уже окончательно исчерпаться. Появляются ли паузы в момент полной остановки формующей силы или нет,— это не имеет большого значения для ощущения и осознавания отношений мелодической энергии; ибо убыль мелодической энергии вплоть до состояния полного разряда ощущается как пауза даже тогда, когда сама по себе остановка между двумя линейными

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

фазами очень незначительна. Самое существенное—в том, что после полного разряда появляется совершенно новая формующая сила напряжения, а не в том, определяется ли остановка выписанной, видимой в метрическом образе, паузой или нет. Пауза в таких случаях ничем существенно не отличается от более длинной конечной ноты (явление, которое объясняет также Гуго Риман [1]), правда иначе и в другом контексте).

То, что я определяю как линейную фазу, не следует смешивать с понятием музыкальной фразы, на которые метрика и учение о форме расчленяют мелодию как в отношении композиции, так и исполнения. Фразировка опирается на одностороннее, обусловленное метрико-ритмическими отношениями, расчленение линии. Но объяснение разделения линии лишь ритмически обусловленными явлениями оказывается далеко не исчерпывающим. Музыкальная „фраза“, исходящая, как и остальные ритмические явления, из более глубокого явления мелодического движения (о чем позже), приводит нас генетически и по самой своей сущности опять к понятию линейной фазы: не всякое мелодическое движение оформляется согласно метрической равномерности и исходит из основного ритмического ощущения; это лишь один из частных случаев в истории музыки. Поэтому не все линейные фазы представляют расчлененные равномерные метрические единства. Понятие линейной фазы не обусловлено, конечно, абстрагированием от ритма и гармонических кадансов, т. е. не является неорганизованным мелодическим образованием, но опирается на явление первоначального мелодического формования, исходящего из напряжений движения; а это формование включает в себя все моменты формы, в которой воплощается линия.

Мотив, как фаза движения.

Мельчайшие единства замкнутого линейного оформления суть музыкальные мотивы. Под мотивом подразумевается неделимое дальше образование, входящее в наше представление, как характерное замкнутое единство, и на протяжении развертывания целого произведения (или его части), господствующее как единое движение, отличающееся особым, свойственным ему, своеобразием. Тема может состоять из нескольких мотивов или повторений одного мотива, т. е. из нескольких фаз движения.

Своеобразие мотива заключается прежде всего в его движении, в игре напряжений; поэтому для мотивной разработки не является определяющей специфическая величина отдельных интервалов мотива. При всех преобразованиях мотива сохраняется лишь его линейное движение, как первоначальный, характерный образ; всякий музыкант

---

[1]) Die Elemente der musikalischen Ästhetik. (Berlin, 1900, стр. 152). Сравн. также System der musikalischen Rhythmik und Metrik (Leipzig 1903, VIII). Риман говорит о „разнице между живыми, действительно свершающимися шагами мелодии, и теми, которые разделяют крайние тоны отдельных мотивов, и поэтому являются как бы мертвыми“. Отсюда также вытекает, что мелодия не является простой последовательностью тонов, но объединена в замкнутую связь; эта мелодическая связь исходит из единства замкнутого движения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

знаком с тем явлением, что интервалы мотива могут бесконечно изменяться, растягиваясь и сокращаясь, точно так же, как и его метрические единицы могут переставляться, ускоряться и замедляться, если сохраняются те же отношения в выражении движения этого мотива (увеличение и уменьшение); этим же объясняется известная техника обращения направления движения мотива (замена движения восходящими интервалами—нисходящими и обратно), которая возможна лишь тогда, когда характерное для этого мотива движение пронизывает все произведение в целом; тогда обращение его воспринимается как тот же мотив, по крайней мере каждым слушателем, который воспринимает не отдельные тоны, а мелодические линии; тогда обращенная форма мотива остается понятной даже при одновременных ритмических изменениях, хотя от первоначальных интервалов мотива уже не осталось ни направления, ни величины. (В этом заключается одно из наиболее существенных противоречий с обычной теорией, рассматривающей мелодические образования как ряд или сумму тонов; если бы тоны и интервалы не обладали второстепенным значением для мелодики, то с их полным изменением был бы разрушен первоначальный мотив). Той же причиной объясняется, почему в полифонном стиле развертывание темы или мотива не ограничено определенным тоном; оно является линейным движением, непрерывно переходящим в дальнейшее развитие.

В теории композиции слово „мотив“ (movere—двигать, давать толчок, возбуждать) обычно объясняется как толчок к росту всей формы в целом. Если же рассматривать его значение в обратном направлении, т. е. обратиться к историкам музыкальных явлений, он приобретает свой первоначальный смысл, связанный с корнем „movere“,—т. е. образование, вышедшее из движения и осуществляющее его.

Ницше как будто бы предугадывал эту связь сущности мотива и его психологического происхождения с движением, когда он определял мотив как „единичный жест музыкального эффекта“ (Einzelne Gebärde des musikalischen Affekts). Эти очень часто цитируемые слова вводили в заблуждение, пока жест односторонне понимался только как телесный — т. е. как возбужденная мимика: это было эстетическое толкование мелодического содержания, приведшее, в применении к определенным мелодическим стилям, к совершенно ложным выводам.

Общие замечания о движении по различным интервалам.

Явления энергии и движения содержатся не только в мелодическом движении по большим и малым секундам, т. е. в так называемых „мелодических“шагах; но, если движение по секундам создает впечатление линеарной непрерывности, то большие интервалы вызывают ощущение той силы движения, которая образует линейное единство мелодии. Кинетический импульс простирается здесь на участок линии, лежащий между двумя звучащими точками, отнюдь не разрывая при этом (как уже упоминалось) мелодического становления. Ощущение кинетической энергии на больших скачках

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

может быть несколько ослаблено тем, что на больших интервалах к мелосу сильнее примешиваются гармонические впечатления, вводящие в заблуждение. Кинетическое ощущение господствует, однако, везде, где тоны замыкаются в линеарное единство, независимо от участвующих в нем интервалов и даже, например, при повторениях в мелодическом образовании тона одной и той же высоты. В этом случае мы имеем, с точки зрения мелодического процесса, не внешнее явление „повторения", а существенно отличающуюся от него замкнутую мелодическую связь тонов одинаковой высоты [1]).

Во всякой связи, ощущаемой нами, как замкнутый переход, как мелодическая линия, заполнение интервалов, независимо от их величины, достигается энергией движения; по сравнению с меньшими интервалами, шаг через более широкий аккордовый интервал, хотя и замкнутый в общую линеарную связь, требует увеличения мелодического порыва (Schwung) в особенности благодаря тому, что участие скрытого гармонического воздействия сообщает крайним точкам интервала интенсивную, сильно отклоняющую от мелодического становления осязаемость их, как отдельных расстояний звучания. Чем шире интервалы мелодического движения, тем больше в нем напряжения энергии, причем она не следует шаг за шагом за наглядно-осязательным постижением тонов-величин. Различие „мелодических" и „гармонических" интервалов имеет, поэтому, лишь относительное значение; внутри линейных фаз во всех интервалах господствует мелодическая энергия.

Более всего следует воздерживаться от взгляда на мелодию как на ряд не только отдельных тонов, но и отдельных интервалов; они лишь дают образ пронизывающей их энергии. (Позднее будет разъяснено, почему в особенности легко вводит в заблуждение классический мелодический стиль, с его зависимостью от аккордового остова и специфическими стилистическими элементами).

Выражение движения; в большей мере осязательно-конкретно воспринимаемые отдельные проявления его.

Существует целый ряд симптомов, в которых имманентное ощущение движения в мелодике с особенной ясностью выступает на поверхность и проникает в сознание. Стереотипная фигура группетто, часто помещаемая перед большим скачком наверх, в особенности подчеркивает это ощущение разбега, движения, как бы подготовляющего скачок на большое расстояние. Совершенно неправильно считать группетто только „украшением". В особенности пластически выступает этот разбег перед большим скачком вверх. Чрезвычайно показательно, что еще в до-классическую эпоху эта фигура не выписывалась ритмическими нотами, но большей частью обозначалась

---

[1]) Риман в своей книге Die Elemente der musikalischen Ästhetik (1900, стр. 43.) говорит (в другом контексте), что „повторение того же тона в равномерном ритме среди ряда тонов различной высоты всегда создает своеобразное впечатление толчения на месте, препятствие движению вперед"; это явление служит лишним доказательством того, что в последовательности тонов действует энергия движения, проявляющаяся в изменении высоты тонов, в пространственном перемещении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мелкими нотами, лежащими вне такта, или же фигурой, графическое начертание которой наглядно выражало устремление к „закидыванию“ движения на большой интервал. В этой фигуре, возникшей в очень раннюю пору мелодического искусства, обнаруживается совершенно правильное ощущение, что отдельные тоны менее входят в сознание, чем заключенный в них раскат, замкнутая линия разбега перед движением.

В таких деталях в особенности ясно обнаруживается недостаточность общепринятой теории мелодики, даже при таком живом выражении линеарного стремления рассматривающей эту мелодическую фигуру как сумму гармонически связанных тонов или как „главный“ тон и два вспомогательных; между тем сам характер группетто с необыкновенной ясностью заставляет ощущать его чисто мелодический генезис, в котором участие гармонии играет уже второстепенную роль.

Возникновение группетто наблюдается поэтому (так же как и при разрешении вводного тона, о чем будет сказано ниже) всегда в связи с усилением мелодического импульса, не только в стереотипно закругленных формулах. Ибо живая мелодическая линия часто создает образования, схожие по выражению движения с группетто, но не совсем тождественные с ним, как, напр., во 2-м такте темы фуги d (И. С. Бах, W. K., I).

Появление фигуры, подобной группетто, выписанной в ритмических единицах, часто ясно указывает на ее происхождение из живой силы восходящего мелодического развития, никоим образом не переходящей в окаменелое „Manier“ (украшение). Таково начало темы фуги G W. K. I.

Иногда эта фигура только слегка подчеркивает движение в ряде подъемов, как, напр., в начале средней части прелюдии E (W. K. II, такт 33), где она вливается в виде тридцать вторых в единообразное на большом протяжении движение шестнадцатыми.

Уже упоминалось, что при движении секундами ощущение движения яснее, легче ощущается замкнутость мелодической связи; с этим явлением связано также свободное техническое использование вспомогательных нот и состоящих из них фигур; эти мелодические образования, по своему происхождению и сущности, также никоим образом не являются „Manieren“, т. е. украшениями. Для большей части из них существовали, как и для группетто, сокращенные обозначения, стремившиеся к графическому изображению линии, а не отдельных тонов. Ибо в этих графических изображениях инстинктивно проявлялось выражение сущности мелодической линии — объединение отдельных тонов в одном движении, непрерывность ощущения движения на протяжении замкнутой мелодической фазы.

В ранних попытках средневековой нотации начертания мелодики грегорианского хорала еще ясно отражают инстинктивное ощущение замкнутых мелодических связей, „линий“, а не последовательности отдельных тонов; эти знаки, так наз. „невмы“, стремятся выразить рисунком линии подъем или спуск мелодического формования.

С внешней стороны они представляют некоторое подобие наших мелизматических обозначений. Это изгибающиеся линии, непосредственно возникшие

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

из стремления графически фиксировать порыв к движению, заключенный в мелодике. Их названия, напр., „Torculus“ (извилистый), „Porrektus“ (поднятый вверх). также указывают на ощущение движения в линиях. Несмотря на несовершенство нотации, это все же не застывшие знаки, а оживленные линии, в которых выражается, хотя и примитивно, основной смысл мелоса, ощущение энергии движения, то восходящего, то нисходящего. Самое характерное в этих попытках нотации, при всем их несовершенстве,—это стремление соединять отдельные тоны в общем небольшом рисунке линии, сохраняя в графическом изображении правильно ощущаемую связь между ними. Эти знаки передают лишь движение и направление; определенных интервалов они еще не могут выразить. Только с тех пор, как линейная нотация начинает стремиться к передаче определенной высоты звука (начиная с X века), графическое изображение вступает на путь, который привел к разрушению понятия линии—к ее разложению на отдельные тоны.

Необыкновенно характерным симптомом присутствия ощущения психической энергии, стремящейся перейти в движение, служит специфическая склонность к вибрации, наблюдающаяся в протяжных тонах смычковых инструментов или голоса.

Обычно художественная ценность вибрато объясняется как стремление к изменению окраски самого звука, путем колебания его; но это объяснение совершенно неправильно. Наоборот, именно с точки зрения самого звука было бы целесообразнее стремиться к полной его чистоте и ровности. В вибрато скорее сокрыто стремление развить движение в тоне, как в чем-то осязаемом. Вибрато есть раскачивание, сотрясение тона. Полное спокойствие тона есть лишь „слуховое впечатление“, а не музыкальный тон. Благодаря вибрации тон приобретает интенсивность; он пробуждается из состояния, лишенного энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом) впечатлении начинает трепетать музыкальная жизнь. Его ценность—в борьбе с неподвижностью тона; все явление вибрато есть лишь выражение размаха энергии движения на выдержанном тоне, пробуждающаяся в нем сила напряжения, стремление вперед,—пока еще неизвестно по какому направлению.

В более длинных тонах, в особенности на смычковых инструментах, где тон определяется положением концов пальцев, вибрато возникает почти бессознательно и невольно, в особенности в игре, полной музыкальной выразительности и темперамента. Через вибрато передается возбуждение исполнителя; а музыкальное возбуждение именно в своей инстинктивной бессознательной части есть стремление энергии к движению. Неподвижный тон есть устремление к движению. Это устремление накопляется во время остановки. Поэтому вибрация есть выразительность. На выдержанных конечных тонах она обыкновенно сама собою прекращается.

Вибрато находится в родстве с некоторыми мелодическими „украшениями“ (мелизмами). Как и все чисто мелодические явления, они непосредственно связаны с кинетическим возбуждением мелоса. По существу, трель есть более развитая, более грубая форма вибрато, выводящая выдержанный тон из состояния покоя; трель на выдержанных тонах чаще встречается у клавишных инструментов, чем у смычковых или у голоса, потому что на клавишных инструментах не существует вибрато. Также и все разновидности трели—мордент и т. д. (как уже говорилось относительно группетто), в сущности

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

представляют собою не что иное, как выражение возбуждения психической энергии движения, противодействие полному покою, выявление внутренней динамики. На рояле необходимость окружения тона трелями, мордентами и пр. вызывается, кроме того, акустико-динамическими причинами: прекращением звучания сразу после удара.

Эти отдельные симптоматические явления, при которых сильнее и ощутительнее вскрывается внешняя поверхность звучания и обнажается сущность мелодического потока, подсознательные энергии движения, — встречаются чаще, чем кажется. Другое чрезвычайно интересное и простое доказательство преобладания ощущения движения энергии над звучанием представляет, напр., случай двойного звучания примы на клавишном инструменте. Это происходит, когда два мелодических пути, напр. гаммы, во встречном движении сходятся в общий тон или же, наоборот—расходятся из общего тона в противоположных направлениях. Этот общий тон слышится тогда с двойной силой, хотя фактически не было динамического усиления его по отношению к другим тонам. Обычное объяснение, в общем исходящее из указанного Риманом значения участия интеллекта в слышании, приписывает это кажущееся удвоение влиянию разума, продолжающего обе мелодии вплоть до самой примы, на которой они встречаются; это объяснение не неправильно, но несовершенно, так как не доходит до самой глубокой причины; ибо участие интеллекта при слушании возникает из более глубоких ощущений мелодического формования. И здесь причина заключается во внутренней динамике. Импульс движения обоих мелодических путей, проникая с двух сторон в приму, вызывает кажущееся удвоение ее звучности (в действительности лишь ее двойное ощущение).

Вообще ощущения движения проявляются сильнее там, где выступает на первый план инстинктивная сторона музыкального слышания. Укажу, например, на то известное явление, что на смычковых и духовых инструментах, а также и в голосе, энгармонически равные тоны, нотированные как повышение, бессознательно всегда интонируются выше, чем нотированные как понижение. (Напр. cis выше, чем des). Обычное объяснение, как всегда односторонне придерживающееся акустических явлений, приписывает это явление тонкости слуха; но дело не столько в ней, сколько в активном участии ощущения энергии. Оно проявляется как восходящее или нисходящее движение даже тогда, когда тенденция движения лишь предугадывается, напр., при свободном его вступлении, без предварительного мелодического движения; в этом случае, так же как при вибрато, кинетическая энергия выражается в самой интонации; возбуждение, заложенное в тоне, сдвигает его или вниз, или вверх.

Весь комплекс этих явлений, как выражение внутренней динамики.

Все внешнее обнаружения мелоса суть лишь выражение его внутренних напряжений; таковы, кроме колебаний интенсивности внешней динамики, отношения оживленности темпа мелодических развитий и движения, возникающие в смене отношений высотностей. Повыше-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ние напряжения требует увеличения интенсивности звучания, т. е. тонов с большим числом колебаний, тогда как убыль напряжения выражается в более низких тонах, обладающих меньшей интенсивностью напряжения.

Поэтому эстетические и психологические исследования уже неоднократно правильно указывали на связь между внешней динамикой, как, напр., crescendo и diminuendo, с подъемом и падением мелодии, так же как с большей или меньшей оживленностью темпа.

Но все эти попытки объяснения не могли найти истинной причины указанного явления, потому что они сосредоточивали внимание на взаимодействии внешних динамических изменений с оживлением темпа, или же с нарастаниями в связи с повышением тонов; тогда как все эти явления, также как и внешная динамика, вытекают из колебаний внутренних динамических напряжений мелодики.

Возбуждение предшествует воплощению. Силы, действующие в мелодике, еще не слышимые в качестве звучания, присутствуют в напряженном состоянии уже там, где в обычном смысле еще нельзя говорить о музыкальном феномене. Движение колеблется в нас еще до звуковых колебаний, в которых оно воплощается. Мелодическая линия трепещет, прежде чем зазвучать.

Глава вторая.

Пространство и материя в звучании.

Происхождение пространственных представлений в музыке.

Скрытые в напряжениях движения основные явления мелодики возбуждают при слышании музыки еще целый ряд подсознательно участвующих явлений; о них следует упомянуть именно сейчас, говоря о связи истоков мелодики с музыкальным оформлением, прежде чем перейти от основных напряжений мелодики к оформлению в более узком техническом смысле. Ибо, благодаря этим моментам, внешняя звуковая форма музыкального становления не является его единственным содержанием.

Когда, мелодия, будучи в сущности развертыванием напряжения, находит свое наглядно-осязательное оформление (Sinnliche Erformung), она неизбежно принимает пространственную форму; ибо мы не можем себе представить движение в пространстве без конкретизации движущегося объекта. Поэтому в музыкальном отношении возникает ряд комплексов впечатлений, хотя неясных, но несомненно носящих пространственный характер. Вне наших ощущений от тонов и звуков мы не можем найти ничего объективно пространственного, что бы соответствовало этим представлениям. Но движение, как прообраз мелоса, определяет способ, с помощью которого мы соотносим чувственные впечатления отдельных тонов: мы проэцируем их на пространство и место нахождения в нем. Этот пространственный мир настолько владеет нашим слышанием, что почти все словесные выра-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

жения связаны с представлениями пространственных величин. Движение служит бессознательным побуждением к тому, что мы относим все слуховые впечатления к различным „положениям“ звука, измеряя их как „удаленность“ друг от друга (интервал — промежуточное пространство). Мы говорим о высоких и низких тонах, вместо тех качеств чисто слуховых ощущений, которые соответствуют этим понятиям. Исходя из возбуждающих их физических явлений, мы можем, конечно, определить их как тоны с бо́льшим и меньшим числом колебаний. Но когда дело касается ощущения, самой психической формы впечатления, мы пользуемся выражениями, заимствованными из пространственного восприятия.

Объективация тонов.

В теснейшей связи с предыдущим находится еще одно психологическое явление, оказывающее также влияние на музыкальную теорию. В то время как собственно звуковые процессы связываются с ощущениями движения, в восприятии нашем чисто звуковые впечатления лишаются своей беспредметности и из самого по себе невещественного мира звуков, свободного от пространственной протяженности и массы, мало-по-малу возникает ощущение предметности, чего-то вещественного и осязаемого. Свободное от пространства и массы чувственное впечатление звучания хотя и в очень слабой степени, но тем не менее приближается к ощущению преобразования в материю. Бессознательно мы стремимся нащупать осязаемое. Наше музыкальное ощущение определяется своеобразным промежуточным положением между предметным и беспредметным. Так как в основе мелодической актуальности в нашем ощущении лежат известные силы напряжения, стремящиеся к разряду, то прежде всего мы относим все слышанное к некоему становлению; это становление мы переносим на объекты, хотя и не существующие реально, но конкретизирующиеся в нас вплоть до ощущения некоторой осязаемости. Обыкновенно мы не сознаем этого явления, но не трудно убедиться в его существовании. Перед нами психологический процесс, который лучше всего определить как объективацию или материализацию воспринимаемых слухом впечатлений. В нашем ощущении они уплотняются в кажущуюся осязаемость объекта или материи, и остается только удивляться психологической меткости языка, создающего выражения, как „звучащее вещество“ (Tonmaterie) „звуковой материал“ (Klangmaterial) и т. п.

Первичная психическая энергия стремится к материальному воплощению и создает эту материю в ощущении; беспредметность звучания формируется в нас, в нашем восприятии. Уже это есть „переработка“. Однако все эти перевоплощения в пространственное или предметное, характерные для нашего музыкального слушания, не следует понимать как точно фиксированные процессы, достигающие полной зрелости. Они совершаются в полумраке глубокой, еще не исследованной области сознания, где невозможно ясное и определенное представление объекта.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вообще, как проэцирование на пространственность, так и объективация тонов, бессознательное соотнесение музыкального формообразования с материальным, отражаются, хотя и в грубой форме, в словесных определениях. Мы говорим, например, о „переработке" тонов и звуков, о „воплощении" в тоны; существуют такие выражения, как „аккордовый массив", „компактность фактуры" „архитектоника", „построение" и „пластика"; отсюда и самое выражение „музыкальная форма".

К нематериальному мы присоединяем в нашем ощущении— ощущение массы и вещественности; там где отсутствует пространственное становление, мы создаем себе пространство. Форма в музыке есть перенесенное на пространство ощущение движения. Если мы говорим о „движении" тонов, о „продвижении" одного тона к другому, о вступлении (Ansetzen), то этим самым нами вкладывается понятие некоей вещественности во впечатление от тонов. Тон представляется нам как нечто осязаемое, пробегающее определенное пространство. После всего вышесказанного мы можем объяснить связь впечатлений, отражающуюся в данном случае в разговорной речи. Что эти впечатления не соответствуют реальным, объективным впечатлениям вне наших восприятий, что объективно не существует движения тона,—это ясно из следующего простого соображения: тон, сдвинувшейся с определенной высотной точки, сейчас же становится другим тоном; в музыкальном же, как и в физическом смысле под тоном мы, наоборот, понимаем высоту, фиксированную определенным числом колебаний. В действительности не тон совершает движение, а ощущение движения распространяется на достигнутые и достигаемые высоты тонов; первоначально существует энергия, а не ряд тонов; поэтому, когда употребляются выражения, подобные упомянутым (напр., движение тона и т. п.), то происходит перенесение основного явления движения на чувственные впечатления, в которых оно конкретизируется. Явления объективации возникают вместе со слуховыми, чувственными впечатлениями звучания [1]).

Ощущение массы в тонах и созвучиях (Klängen).

Бессознательные и туманные впечатления некоей вещественности уплотняются в компактное ощущение материи, когда несколько

---

[1]) Я подчеркиваю, что в этих явлениях скрывается нечто большее, чем простые ассоциации, т. е. одновременные впечатления, внешнее соединение которых, вследствие частого повторения, стало привычным и слилось в нашем сознании в неразрывную связь. Конечно, я не отрицаю некоторой роли их; несомненно, что к слуховым впечатлениям присоединяются известные зрительно-пространственные представления, связанные с видом нотной записи и плоскостью бумаги, ибо мы вообще склонны переводить все на зрительные образы; но в музыкальном становлении мы имеем дело не только с такими перенесениями; эти впечатления вещественного и пространственного возникают уже при непосредственном ощущении от звучания и глубоко связаны с первоисточником музыкального становления. Однако они настолько неясны и нежны, что мы склонны приписывать их одной внешней зависимости от зрительного впечатления, в частности от вида нотной записи. (Не следует также смешивать объективацию и материализацию звучания с теми, возникающими из ассоциаций и внешних впечатлений, явлениями, которые психология звука рассматривает как представление протяженности звука, исходящие из его „локализации" и представления от колеблющейся массы (струны и проч.).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тонов сплавляются в созвучие. Уже в двузвучии ощущение массы значительнее, чем в отдельном тоне; оно растет вместе с ощущением единства, которое определяет степень консонантности. Интервал обладает большей плотностью, чем тон, тяжесть интервала ощущается более интенсивно, чем тяжесть тона. Это ощущение выступает еще сильнее в аккорде (о чем свидетельствуют такие общеупотребительные выражения, как „звуковая масса", „полнота аккорда" и т. п.). Мы еще вернемся к ощущению тяжести в гармонике. Пока я ограничусь указанием на связь возбуждающих столько споров явлений „аккордной тяжести" с первоначальным процессом движения, как с основой всякого музыкального оформления. Затем я перейду к самой мелодике и к основным отношениям энергии в гармонике, по отношению к которым ощущения аккордовой тяжести занимают второстепенное место.

Глава третья.

Развитие напряжения в мелодическом формовании.

Основная скала.

Уже сама по себе простая мажорная скала—основная форма тональной организованной мелодики—представляет замкнутую фазу движения, мелодический поток, стремящийся от исходного тона к верхней его октаве. Следующая стадия—осознание мелодического потока путем фиксации отдельных тонов—определяется участием ясного гармонического ощущения. Простейшее общее впечатление от скалы подтверждает преобладающее значение линеарного движения по сравнению с гармонической организацией тонов. Сущность музыкального впечатления не в этой последней, а в целеустремленности исходного тона к его октаве.

В пределах этой простейшей формы движения существуют многочисленные возможности расположения интервалов; в основу мелодического искусства могут быть положены различные ладовые образования. Пользуясь заполнением октавы наименьшими из употребительных интервалов, т. е. хроматической гаммой, можно получить неисчерпаемое количество комбинационных возможностей мелодики, не выходя даже за пределы равномерной темперации и не пользуясь четвертитонами и т. д. Но возникновение мелодической основы всякой тонально организованной музыки, мажорной гаммы, надо понимать следующим образом: из всех комбинационных возможностей движения от исходного тона к октаве здесь взят тот порядок, который определяется наиболее простыми гармоническими отношениями. Это аккордовые формы тоники—самое натуральное созвучие и находящееся в квинтовом отношении с ним доминантовое и субдоминантовое. В первоначальном процессе возникновения скалы от **c** до **c** прежде всего выступают тоны натурального трезвучия (e—g), на которых сосредоточивается появляющееся гармоническое чувство. Оно же фиксирует промежуточные тоны, выбирая из возможных

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

хроматических тонов именно те, которые принадлежат доминантовому (g-h-d) и субдоминантовому (f-a-c) трезвучию. Отсюда форма c-d-e-f-g-a-h-c.

Мажорную гамму, поэтому, можно определить как простейшую замкнутую фазу движения по секундам: т. е. как связь простейшего отношения тонов, основного тона и его октавы, расположенную согласно простейшим гармоническим отношениям. Благодаря этим условиям мажорная гамма является простейшей основной формой мелодики. Все отклонения от нее, хроматические или другие изменения вызывают повышенное беспокойство и насыщены более сильными напряжениями движения. Но это простейшее гармоническое ощущение примешивающееся к мелодике, является лишь организацией мажорной скалы; сущность же скалы заключается во внутренней динамике и представляет собой движение, целеустремленное в октаву.

Напряжение вводного тона.

Повышенное ощущение интенсивности кинетического напряжения с наибольшей ясностью проявляется там, где энергия движения концентрирует наиболее острое напряжение, т. е. в так называемых „вводных тонах“. Появление „вводящей“, т. е. стремящейся к определенному разряду ощущения энергии имеет причиной то же движение, направленное к определенному тону. Так называемое „разрешение“ вводного тона есть разряд кинетического напряжения, достигшего цели движения. Там, где мелодический импульс достигает октавы тоники, это стремление приблизиться к цели находит выражение в полутоновом шаге перед октавой. Полутон есть символ повышения интенсивности напряжения. В этом последнем хроматическом шаге, благодаря „отклонению“ вводного тона, ярко проявляется его живая сила. Поэтому выражение „шаг на вводный тон“ (от VII ступени к октаве) более соответствует его интенсивности, чем внешнее определение „полутоновый шаг“. Выражение „вводный тон“ указывает на присутствие движения; лучше было бы даже говорить не о положении вводного тона, а о состоянии вводного тона. Вводный тон ярче всего выступает в нашем ощущении из мелодической связи, благодаря присущему ему характеру кризиса. (На французском языке существует меткое определение его: „note caractéristique“). Кинетическое напряжение его ощущается более осязаемо и непосредственно, потому что обычно имманентные энергии мелоса заслонены более наглядно-осязательными впечатлениями слышимых созвучий. (Встречающееся во многих учебниках гармоники объяснение действия вводного тона принадлежностью его к доминантовому аккорду основано на смешении причины следствия).

Некоторые типичные мелодические образования представляют не что иное, как выражение определенного целеустремления, свойственное вводному тону; таков, например, часто встречающийся пример ритмического „предъема“ тона, в который разрешается вводный тон. По этой же причине на вводном тоне перед его разрешением

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в целевой тон образуются предваряющий этот последний трели, морденты, группетто и другие фигуры; на смычковых инструментах и в пении на вводном тоне появляется бессознательная и невольная вибрация. Часто наблюдаемое явление повышения интонации вводного тона и нарушения этим равномерной темперации на смычковых инструментах и в пении объясняется тем же ощущением целеустремленности к тонике, а не тонкостью слуха, которой обыкновенно приписывается это повышение (аналогичное явлениям на стр. 54).

Динамика скал.

Оба вида минорных скал, как гармоническая, так и мелодическая, сформировались под влиянием того же мелодико-кинетического ощущения, требующего образования вводного тона, т. е. проявления целеустремленности во внешнем оформлении скалы.

И здесь, как везде, мы должны искать сущность явления не в рисунке, а в движении. В мелодической минорной гамме эта формообразующая сила ощущения движения выступает с особенной ясностью: в верхней ее половине, в стремлении вверх от квинты к октаве, происходит повышение VI и VII ступеней, а при спуске вниз—их понижение. В восходящем движении появляется полутон перед октавой, в нисходящем — полутон перед квинтой. Минорная гамма с ее переменными VI и VII ступенями выражает своим внешним звуковым оформлением внутреннюю силу движения; отсюда ее определение, как мелодической минорной гаммы; ибо в понятии „мелодического“ заключается правильное ощущение ее формообразования из явлений напряжения.

Все вышесказанное служит, вместе с тем, ясным доказательством того, что в основе образования гаммы лежит ощущение движения, и гармоника вступает лишь впоследствии, как организующее начало. Поэтому энергия движения всегда является более определяющей для формы гаммы, чем гармоника. Благодаря этому в миноре, несмотря на соответствующие ему звуковые формы, вследствие энергии вводного тона появляется мажорная доминанта. В мажоре же фиксация отдельных тонов гаммы, вытекающая из гармонических отношений и образующая вводный тон перед основным, совпадает с тенденцией движения. Из этих явлений в миноре вытекает не вызывающее никаких сомнений разрешение вопроса о том, что имеет первенствующее значение в образовании внешней формы мажорной гаммы: обусловливающее ли полутоновый шаг вмешательство простейших гармонических отношений или же энергия целеустремленности к основному тону (Доказательством того, что я не напрасно затрагиваю этот вопрос, является упомянутое объяснение вводного тона, как результат гармонических отношений). Историческое развитие минора доказывает то же самое.

Динамика гаммы объясняет также, почему вводный тон не образовался при спуске к основному тону, между секундой и тоникой, и не нарушил этим простейшей гармонической организации: напряжение энергии выражается в подъеме, спуск есть уже разряд энергии. Линия спускается к тонике уже не с той интенсивной энергией

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

стремления к октаве, которая образует вводный тон. В нисходящем движении, наоборот, интенсивное стремление к основному тону возникает из подсознательного ощущения тяжести, которое мы проэцируем на тоны. Это ощущение тяжести присуще динамике всякого движения по нисходящей гамме, так же как и всякой нисходящей мелодике, сопровождаемой разрядом напряжения.

Мажорная гамма состоит из двух одинаково сформированных тетрахордов: c-f и g-c; оба вводных тона обусловлены также порядком интервалов, исходящим из простейших гармонических отношений; тогда как, напр., в миноре форма гаммы обусловлена энергией движения, создающей вводный тон перед октавой. Деление мажорной гаммы есть опять-таки упрощение процесса движения, которое сосредоточивается и заостряется в конце гаммы, в момент приближения к цели; его динамика предваряется, кроме того, в нижней половине гаммы. Поэтому в мажорной гамме после октавного тона наиболее ярко выступает тон кварты; он образует по отношению ко всей линейной фазе октавы как бы промежуточную цель. Поэтому в предшествующем ему полутоне мажорной терции действие кинетической энергии оказывается сильнее, чем в остальных тонах, хотя и не так интенсивно, как во вводном тоне к октаве (f находится в сильнейшем энергетическом отношении к c; g есть начало нового разбега к c; g стремится к c, как c к f). Поэтому g, h и f— сильнейшие носители напряжения. Эта динамика гаммы в сильной степени влияет на гармонику.

Уже в старинной многоголосной музыке заметно влияние кинетического ощущения на первоначальную форму средневековых ладов; в тех из них, в которых перед основным тоном находился целый тон, вскоре появилось его хроматическое повышение; был создан вводный тон. Исключение составлял лишь фригийский лад, избегавший вводного тона перед основным; его первоначальное нисходящее мелодическое движение образовало и удержало за собой вводный тон над основным. Повышение вводного тона появлялось сперва только на концовках, а затем уже на частичных кадансах с основным тоном. Таким образом, прежде всего появилось cis в дорийском и fis в миксолидийском, точно так же, как b в дорийском в качестве верхнего нисходящего вводного тона к квинте. Начальный тон лада еще не получил обозначения „основной тон“ (fundamentum), исходящего как из гармонических отношений, так и из ощущения тяжести в звуках. Он носил название гораздо более соответствующее ощущению цели, к которой направлено мелодическое движение—finalis (конечный целевой тон). На исходе средневековья, в многоголосно-линеарном письме в первоначально окристаллизовавшуюся форму средневековых ладов все более и более начали проникать эти „приближения к цели“, хроматические изменения. Стиль, определявшийся этими полутоновыми шагами, получил название „musica ficta“ (зачатки его встречаются еще в XIII веке); слово „ficta“ (fingere—образовать, изобретать, воображать) указывает на внутренний психологический процесс претворения, противополагающийся простому слышанию, как восприятию звучания в узком смысле. В слово „fingere“, вложено значение формирующего ощущения, т. е. воплощение мелодической энергии.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Musica ficta [1]) есть оживление окаменевших средневековых ладов, пробуждение в многоголосии стремления мелодической энергии из нее выросло современное тональное чувство, основанное далеко не на одних только ощущениях звучания.

Общие замечания о мелодических напряжениях в полифонии.

В создании художественной формы вводный тон участвует как кинетическое напряжение. Линеарные образования старой полифонии определяются чувством мелодической энергии гораздо сильнее и утонченнее, чем более привычная нам после-баховская классическая мелодика. С помощью одного только напряжения вводного тона кульминации развития мелодического напряжения потенцируются там до такой интенсивности, с которой не сравнится никакое внешнее динамическое воздействие. Все линейное искусство до-классической полифонии может быть понято только исходя из ощущений энергии. Это касается также и его тематических образований.

Один из наиболее ярких примеров силы художественного впечатления, достигаемый путем вводного тона — в теме H-dur'ной фуги (W. K.,II).

Формальный смысл этой темы—в круто поднимающейся вверх энергии движения; она лежит в основе первой линейной фазы (заканчивающейся на e), вершиной которой является тон gis; движение этого мотивного образования образует круто выгнутую дугу. В следующих двух тактах повторяется то же мотивное образование, новая волна которого стремится вверх, к октаве начального тона; энергия всего движения темы, стремящаяся двумя волнами к этой вершине, вместе с кульминацией всего подъема приобретает на вводном тоне (длящемся полтакта) необыкновенную концентрацию мелодической интенсивности и обострение напряжения движения вверх; кульминационный пункт темы, после крутого подъема к нему, сверкает, как озаренная солнцем вершина.

Увлекающая за собой сила баховского мелодико-полифонного стиля, его постоянное напряжение заключается в формующей энергии линий. Это касается не только энергии вводного тона, но и всего искусства мелодического развития. Поэтому его творчество насыщено интенсивной жизнью до самых глубин. Все явления полифонного искусства, как технические, так и формальные, суть выражения напряжений (эта мысль будет подробно развита в следующих отделах). Тот, кто целиком исходит из ощущения классического стиля, слышит в баховской полифонии только красоту ее звучания, тональное развитие и перемену окраски, вместо того, чтобы обращать внимание на заключенное в ней движение, как ее подлинное содержание и художественное своеобразие. То, что обыкновенно считается богатством диссонансов в баховском контрапункте, есть не столько любовь к нагромождению диссонирующих звучаний (в вертикальном смысле), сколько насыщенность мелодическими напряжениями. Постоянное—на протяжении целого произведения или его частей—

[1]) Т. е. в сущности альтерированная—„искусственная“ музыка. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

избегание одновременного прихода всех голосов к остановке движения создает технику (она будет подробно рассматриваться дальше) чередования подъемов напряжения в различных одновременно звучащих голосах, которая поддерживает постоянное напряжение. Эти колебания игры динамических напряжений более определяют характер баховского письма, чем насыщенность аккордовыми диссонансами; полифония, по своей сущности, всегда насыщена диссонансами.

Мелодический диссонанс.

Нельзя ограничивать понятие музыкального диссонанса узкими рамками аккордового диссонанса. Против этого ограничения свидетельствует ощущение конца движения внутри фазы, в особенности ярко выступающее при остановке гаммы на вводном тоне. Поэтому следует расширить понятие диссонанса, включая в него линеарные, „горизонтальные“ отношения энергии, и подразумевать под ним состояния не разряженной энергии; т. е. помимо акустико-звукового воздействия говорить о существовании линеарно-мелодического диссонанса. Впечатление конца в музыке создает всякое мелодико-линеарное движение, в котором происходит разряд имманентного ощущения энергии.

Специфический характер акустического диссонанса заключается в чувственном впечатлении о м р а ч е н н о с т и, по сравнению с ясностью консонанса; специфический характер энергетического диссонанса-возбуждения. Уже давно было замечено, что здесь принимают участие другие феномены, кроме чисто звуковых; критерием для консонанса и диссонанса служило состояние покоя для первого и стремление к продолжению движения для второго. Диссонанс есть стеснение (Einklemmung) движения, препятствие к его выявлению.

Следовательно, понятие диссонанса следует перенести из акустико-теоретической области в музыкально-психологическую и установить, наряду с акустическим диссонансом, более широкое понятие диссонанса энергетического.

Его не следует смешивать с понятием „диссонанса восприятия“ (Auffassungsdissonnanz), играющего столь важную роль в гармонии Римана. В упоминавшейся уже моей ранней работе мне, повидимому, удалось доказать, что сами „диссонансы восприятия“ происходят из „диссонансов энергии“. Риман объясняет само диссонирование как явление, вызванное процессом восприятия, в котором всякий звук, кроме единства, консонирующего тонического трезвучия, исходя из тональной логики, может быть воспринят как диссонанс, даже если его форма совпадает с консонансом. Таким образом, в отношении психологической основы музыкального слышания устанавливается связь между психологией и логикой слышания. Риман формулирует свой вывод как „интеллектуальную активность единства отношений“ („intellektuelle Aktivität der Einheitsbeziehung“). (Mus. Logik. Dissertation 1873). Во всяком случае, совершенно правильно, что внутри логически замкнутой гармонической системы диссонансом может быть все, кроме „звукового единства“ тонического трезвучия; эта ясная формулировка и последовательное проведение принципа интеллектуального соотношения к единому тональному центру, вообще вся замкнутая логическая система тонально-гармонических отношений, найденная Риманом, представляет одно из самых больших завоеваний организованного учения о гармонии; в ней (а не в более слабом дуалистическом обосновании минора и последовательно проводимой звуковой симметрией) заключается непререкаемая ценность теоретических работ Римана. Возражать можно лишь против

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

неправильного приписывания „интеллектуального отношения единства“ психологическому процессу, вызывающему явление консонанса и диссонанса; ибо процесс логического восприятия, та „интеллектуальная активность“, которая выводит все звучания из единства (тонического трезвучия), утверждает явление диссонанса, как результат замкнутой системы.

Таким образом, основная предпосылка гармонической системы привела к взгляду на определенные созвучия (т. е. на не входящие в звуковое единство системы), как на диссонанс: отсюда возникло понятие диссонанса восприятия (Auffassungsdissonanz), т. е. происхождение состояния диссонанса неправильно приписывалось процессу восприятия.

Хотя интеллектуально обоснованная связь между всеми понятиями теории звукового единства и представляет замкнутую систему взаимодействия гармонических явлений, но никогда не может вывести из круга силлогизмов к первопричине совершающихся процессов. Поэтому во всех единичных результатах теории созвучий можно найти лишь подтверждения, но не обоснования музыкальных явлений, которые в действительности своей вполне объясняются психологически, как явления восприятия. Только организация звуковых явлений тональной гармоникой определяется логикой единства отношений; но сами основы гармонического становления кроются не в работе интеллекта.

Консонирующее трезвучие представляет для нашей психологии слуха нечто большее, чем формальное совпадение с физическим явлением; точно так же и понятие диссонирующего аккорда не исчерпывается определением его образования, как более сложного явления, чем единство основного трезвучия.

Диссонанс созвучия может быть пронизан действием энергий основных мелодических сил. В гармонике всегда участвует линеарно-мелодический момент. Поэтому формы гармонического консонанса в музыкальном становлении могут быть проникнуты состояниями неразрешенного напряжения, т. е. участием сил, обусловленных не только самим данным созвучием и ограничивающих впечатление консонанса, т. е. ощущение конца (разряда). Это явление всегда служит основой для „диссонансов восприятия“ и простирается на гораздо большую область, чем это формулировано в понятии „восприятия диссонанса“.

Специфическое своеобразие напряжения вводного тона также есть чисто мелодическая кинетическая энергия; она отличается от энергии других тонов скалы, устремленной к октаве основного тона, только большей осязательностью, ощущением приближения к цели, более бессознательным, чем сознательным. Следовательно, это не другой вид энергии, но лишь другая интенсивность ощущения.

Но характер устремленности свойствен не только вводному тону. Внутри каждой замкнутой линейной фазы ни один тон не обладает характером конца. Поэтому внутри восходящей мажорной скалы ощущение верхней октавы основного тона, как цели, существует не только во вводном тоне, но и в каждом.

Каждый отрезок скалы может представлять такую же фазу, отдельные тоны которой стремятся к конечному, напр. к g. Тогда g будет ощущаться как конец линии (безразлично — диатонической или хроматической). В таких случаях мелодическое развитие имеет склонность к созданию вводного тона перед целью, т. е. повышению f на fis; таким образом, в внешнем звуковом образе расположения интервалов обнаруживается выражение имманентных отношений энергии—явление, которое привело к хроматике.

Линия, как единство, и сила ее напряжения. Хроматика.

Всякое повышение напряжения в замкнутом единстве линейной фазы повышает ощущение живой силы в единичном тоне и вызывает

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

…ще большей мере отсутствие ощущения конца [1]); кинетическая …ергия приближается к нашему сознанию и ощущается яснее и не…средственнее.

Всякая мотивная связь внутри мелодического образования по…вышает живую силу отдельного тона, ибо единство движения, про…низывающее отдельные тоны, подчиняет себе каждый из них; явление, имеющее существенное значение для композиционной техники. То же самое наблюдается в секвенциях: если определенная мелодическая фигура выделяется ярче, благодаря повторению, то она входит в сознание, как замкнутое единство мотивного движения, хотя в дальнейшем развитии и не является господствующим мотивным единством; благодаря повторению ее в секвенции, она воспринимается как единство. Благодаря секвенцеобразной разработке, может концентрироваться как кинетическая энергия всей связи тонов в целом, так и сила напряжения отдельных тонов.

Как уже указывалось раньше, сгущение кинетического напряжения вводного тона не ограничивается стереотипным хроматическим повышением перед конечным тоном. Всякая хроматическая альтерация есть перенесение того же явления на другое место мелодического потока, создавание дальнейших вводных тонов на других ступенях, кроме тоники, при направлении как вверх, так и вниз. Поэтому всякий тон основного лада может быть выделен путем создания вводного тона перед ним; так, например, тон g в C-dur, если ему предшествует fis в восходящем движении, или же as в нисходящем. Всякая мелодическая хроматика есть повышение ощущения кинетической энергии.

Альтерация (буквально—„перемена“) означает пéремену не только тона, но и состояния мелодического возбуждения. Но мы сильнее ощущаем вводный тон там, где в привычном и спокойном звукоряде первоначально не было полутонов; поэтому каждый альтерированный тон, отклоняющийся от основной формы скалы, действует сильнее, чем хроматическое напряжение вводного тона на VII ступени. Но это лишь разница в интенсивности ощущения. Вся хроматика есть перенесение того же принципа, который в старой musica ficta ограничивался ступенью соседней с finalis, на другие места основного лада. Первые повышения VII ступени в средневековых ладах, имевших целый тон перед finalis, должно быть действовали так же сильно, как позднее хроматическая альтерация. Насыщенность альтерациями связана с мощным возбуждением линеарного развития, ко-

---

[1]) Если мы сейчас говорим об ощущéнии покоя в единичном тоне, то под этим отнюдь не следует понимать (хотя это разграничение сперва покажется довольно затруднительным) метрическое положение отдельного тона, которое в значительной степени определяет наше музыкальное ощущение; точно так же при выяснении чисто мелодических энергий не следует привлекать тонально-гармонический момент, как вносящий определенную организацию. Сейчас мы наблюдаем только внутреннее динамическое строение мелодики. Для того чтобы не отвлекаться посторонними моментами от сущности мелодического движения, исследуем линейные образования, не организованные в закругленное единство с точки зрения нашего музыкального ощущения, а именно, образования неопределенно-тонального характера и свободного ритма (как напр., отрывки экзотической мелодики); мы убедимся, что ощущение конца или стремление к продолжению в единичном тоне определяется кинетическими силами самой мелодики.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

торое во всех без исключения художественных формообразованиях определяет сущность хроматики. Первое преодоление классико-гармонического стиля возникло из вновь забившей могучей струи напряжений движения в хроматике, которая придала внешней поверхности звукового образа фантастические очертания альтерированной гармоники. Отсюда их глубокое беспокойство, преувеличение напряжений, в которых прорываются мощные движения, заключенные в них (гармоника „Тристана“).

Воздействие хроматизма происходит не из звучания, а из ощущения энергии, которая пронизывает звучания; мы воспринимаем ее вместе с звуковым впечатлением и в глубокой связи с ним.

Хроматика включает момент „перехода“; этим объясняется ее мягкость при известной гармонической жесткости; ибо, в то время как музыкальное ощущение сильнее концентрируется на линеарно-мелодических связях, происходит, даже при значительной гармонической жесткости, известное отклонение от аккордово-вертикального восприятия. Чем интенсивнее линейная сила произведения, тем менее ощущаем мы вертикальные созвучия, через которые протекают линии.

Глава четвертая.

Энергия движения и ритм.

Ощущение движения, как первоисточник ритма.

Общепринятый взгляд на основы музыкального искусства объединяет все моменты импульса, толчка и движения в мелосе в одном понятии р и т м а. Замечательнее всего, что эта же музыкальная теория, в которой учение о ритме и метре исчерпывается определенными единицами длительности и распределениями ударений, совершенно не затрагивает сущности ритма—его стремления вперед, заложенного в нем движения и настойчивой силы, тогда как именно они являются источником ритмического начала. Если ритмические отношения линии — не что иное, как видимое выражение глубоких формующих сил движения, то основной сущностью ритма вообще является также движение, доходящее до сознания лишь в определенном преобразовании. Все ритмическое начало есть лишь особая форма движения, ограниченная определенными, более конкретными явлениями. Само происхождение слова „ритм“ от греческого ῥέω (течь) указывает на движение, как его исток, по сравнению с которым отношение длительностей и распределение акцентов имеет уже второстепенное значение.

Специфическая форма ощущения энергии движения, заложенная в ритме, основана на том, что здесь кинетическое ощущение проэцируется на определенное физическое ощущение движения человеческого тела, в особенности на примитивнейшее ощущение, пульсирующее в равномерности ш а г а. Следовательно, ритм есть преобразование

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

кинетической энергии в ощущение движения тела — размеренность шага; кроме того некая конкретизация более общей элементарной и подсознательной психической энергии, ее претворение в чувственно воспринимаемое ощущение движения. То, что существующая теория ритма считает за его основу, — единицы длительности и распределение акцентов—в сущности есть второстепенное внешнее явление; оно никоим образом не может обосновать самый момент импульса, то есть глубочайшую сущность ритма.

Если мелодия не есть нанизывание тонов, а их первоначальная замкнутая связь, то и ритм не есть нанизывание отдельных ритмических впечатлений, а первоначальное единое движение, из которого выделяются частичные отдельные впечатления. Большая или меньшая равномерность распределения ударений зависит при этом от характера процессов напряжения, оформляющихся в мелодике.

Отношения кинетической и ритмической энергии в мелодике.

Не всякое ощущение движения в мелодике носит ритмический характер (т. е. связано с движением тела при реально ощущаемом шаге). Существуют линии, ничем не замечательные ритмически и не обладающие мелодическим „благозвучием“ в повседневном значении этого слова, которые тем не менее являются носителями мощного напряжения, как напр., упомянутая выше линия из „Хроматической фантазии“ И. С. Баха. Сущность мелоса заключается в гораздо более широкой области психических энергий.

Уже беглый исторический обзор показывает, что ритм не всегда играл одинаковую роль в образовании мелодии; но музыкальная теория должна, охватив все реализованные в истории формальные явления мелодических стилей, вывести из них основные законы мелодики. Это возможно сделать лишь исходя из психологических основ мелодического образования.

С другой стороны, мы охотно склоняемся к конкретизации подсознательных процессов; они как будто становятся более осязаемыми, если есть возможность уцепиться за участие в основной кинетической энергии чувственного впечатления шага. Я не буду сейчас касаться неоднократно обсуждавшегося вопроса о том, существует ли совершенно „свободная от ритма“ мелодия; во всяком случае невозможность ее существования не доказана. Но даже если согласиться, что всякому мелодическому движению присуще хотя бы минимальное биение шаговой пульсации, т. е. скрытая склонность к ритмической организации, то этим еще не устанавливается то теоретическое положение, которое видит в ритме основу всякой мелодики и за норму и масштаб всякого мелодического стиля принимает ритмические отношения.

Совершенно неправильно также утверждение, что мелодика есть заполнение первоначальной ритмо-метрической схемы (с большими или меньшими отклонениями в виде соединения или повторения отдельных ее членов и т. д.). Смена ритмических акцентов проникает

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в первоначальное мелодическое оформление более или менее определяя его форму, вследствие бессознательного связывания мелодического движения с движением тела при шаге.

Характер ритмических акцентов.

Непосредственную связь ритма с движением легче всего установить, если обратиться к музыке первобытных народов, имеющей танцовальный характер и основанной исключительно на ритмических ударах. Связь ритма с примитивным чувством движения тела—с шагом—обусловливается прежде всего сменой заключенных в ритме тяжелых и легких ударов. Эти ритмические удары суть ощущения шага, присущие простейшему и наиболее привычному движению, и продолжают пульсировать в нас даже при состоянии покоя. Ощущение шага с его равномерными ударами всегда пребывает в нас в скрытом виде. Но шаги никогда не выстукиваются с равномерной силой, а всегда представляют смену более сильных и более слабых ударов. Ощущения ритмической симметрии происходят из симметрии тела и его движений. Из природы ритма возникает в дальнейшем характер его ударений; он зависит от ощущения тяжести шага, в котором конкретизируется ощущение движения. В ритмическом акценте заключена весомость (Gewicht), тяжесть (Schwere) в буквальном смысле. Этот удар подобен удару ноги об землю (недаром специфическими инструментами, поддерживающими ритм в оркестре, являются ударные). Акцент составляет не только бо̀льшая сила мелодического тона на сильном времени такта; подлинным содержанием ритмического акцента является тот толчок (подобный сотрясению при шаге), который по сравнению с внешним усилением звука кажется второстепенным. Усиление ритмического акцента существенным образом отличается от усиления в кульминации развития мелодико-кинетического напряжения. (Вопрос этот будет более подробно освещен в третьем отделе данной книги). Этим характером ритмических акцентов,—т. е. ощущением пульсирующих в нас шаговых ударений, объясняется следующее явление: при интонировании мелодии на инструментах, не обладающих дифференциацией силы звука (напр., интонирование мелодии на органе, без смены регистров), мы тем не менее ясно воспринимаем различие сильных и слабых частей такта; в этом случае, конечно, ощущение зависит не от внешнего динамического усиления, а от участия проэцированного на человеческий шаг ощущения движения (которое участвует в музыкальном слышании наряду с звуковыми явлениями). Акценты пульсируют в нас как ощутимые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава пятая.

Предпосылки композиционной техники.

Основы контрапунктического строения ткани.

Взаимодействие сил напряжения и уравновешивающего воздействия гармонии — мелодической энергии и созвучания, определяет, так же как в мелодической линии, отношения в многоголосной композиционной технике.

Первоначально композиционная техника находится обычно в тесной зависимости от нотной записи. С ее видом связано большинство употребительных технических выражений, относящихся к общей структуре произведения, которая определяется, смотря по тому, аккордовая ли она или линеарная,—как вертикальная или горизонтальная [1]).

Выражения эти имеют значение лишь символов; они являются перенесением действительных, существующих в музыкальном становлении отношений на простейшие геометрические отношения; эта терминология представляет некоторую целесообразность, потому что она конкретизирует абстрактные понятия.

Но перенося пространственные представления на временные, и различая „одновременность“ и „последовательность“ тонов, мы придем лишь к самому примитивном уразграничению чуждых категорий; ибо не одновременное или последовательное соотношение тонов составляет основу музыкальной ткани, а более глубокие процессы, о которых говорилось выше; оба основных явления музыкального слышания,—гармоническое и мелодическое восприятие,—в своих внутренних законах подчиняются обусловливающей их причине. Музыкальное слышание и композиционная техника определяются взаимодействием двух перекрещивающихся сил.

Что касается силы, лежащей в основе мелодического слышания, то уже по отношению к одноголосной линии мы убедились, что обычная теория ее совершенно отрицает и ставит в зависимость от гармоники. Мелодическая линия и интервалы, образующие ее контур, генетически связываются с гармоническими отношениями, т. е. мелодическое движение уже с самого начала принимается не за без-

---

[1]) В то время как в терминологии выражение „контрапункт“ привилось для определения противоположности гармоническому письму, значение слова „полифония“ еще точно не выяснено и подвергается большим колебаниям. Обыкновенно полифонное письмо противопоставляется аккордовому, хотя в сущности выражение „полифония“ указывает только на многоголосие, с которым связана также и гармоника. Иногда, хотя и редко, слово „полифония“ употребляется в литературе в этом общем смысле, т. е. как противоположность одноголосию. (В этой книге слово „полифония“ и все производные от него употребляются только в смысле многоголосно-мелодического письма). Что касается „вертикального разреза“, то здесь одинаково употребляется как „аккордовое“, так и „гармоническое“ письмо. Из двух понятий „гармония“ и „аккорд“, последний имеет более узкое значение. Под аккордом подразумевается сама форма созвучия, тогда как под гармонией—вообще одновременное звучание (т. е. строго говоря—не что иное, как многоголосие). Но обычно оба понятия сливаются. Под „тональностью“ понимается организация аккорда, т. е. соотнесение их к центральному аккорду (тонике).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

условное единство, а за „разложение“, за „раздвигание“ одновременных звучаний и превращение их в последовательные.

Очевидно, что по отношению к многоголосию, эта теория окажется такою же односторонней и неправильной. И действительно, теория пришла к тому, что приняла гармонику за основу всей композиционной техники, а мелодическое движение рассматривает и в многоголосии как пассивный момент. Отсюда вытекают естественные последствия для линеарно-полифонного письма.

С этой точки зрения как мелодика, так и вся мелодико-многоголосная структура определялась лишь силами, дремлющими в созвучии, в гармонике; это определение возникало из ошибочной точки отправления, т. е. из соединения двух различных моментов во внешнем образе. Мелодия и гармония рассматривались как *однородные* явления, тогда как они по существу *разнородны*. Но переход от горизонтального чтения к вертикальному (и обратно) есть нечто совершенно иное, чем перемена во внешнем соотношении тонов. Это преобладание той или иной силы, а не только замена одного способа чтения другим. Мы уже определяли сущность мелодического процесса: мы установили, что на первом месте стоит энергия движения, а единичные тоны и гармонические отношения являются вторичным моментом. Точно так же и в мелодико-контрапунктическом многоголосии, исходя из ряда аккордов, составляющих вертикальный разрез, мы в сущности переворачиваем все вниз головой; *мелодическое многоголосие точно так же не представляет последовательности аккорда, как линия не есть нанизывание последовательных тонов*. В действительности, в музыкальной ткани происходит обратный процесс: поток мелодически направленных подъемов вертикально пересекается гармоникой; линии стягиваются аккордами. И здесь, как в простой линии, нельзя сознательно выделить процесс образования гармоний. В особенности у людей музыкально развитых соединение в аккорды и образование аккордовых связей почти совпадает с концепцией линеарного многоголосия; но этим вмешательство вторичного момента лишь придвигается ближе к самому источнику. Однако, мы должны разграничивать первичный, основной процесс,—мелодическую энергию полифонии, и вторичный—соединение линейных комплексов в созвучия.

Историческое развитие также соответствует этому явлению; ибо первоначальное стремление к одновременному соединению мелодий привело к созвучиям; возникшая над линиями гармоника начала объединять тоны в аккорды и приобретать самостоятельное значение; так развивавшийся в течение столетий процесс создал компактность аккордового письма. Исторический путь, приведший к полифонии, *был вызван стремлением к умножению и усилению мелодического* движения, а не непосредственным увлечением гармоническими звучаниями; они приобрели первенствующее значение лишь в позднейшей стадии многоголосия.

Силы, втягивающие тоны в аккорд, проявляются в многообразных движениях первоначально линеарной полифонии лишь в том, что созвучия складываются в известные формы, увлекаемые, однако, потоком мелодического напряжения. В линеарной полифонии основной

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

смысл и живое становление есть волнообразное движение. Этими должна руководствоваться техника контрапункта. Покуда отрицается энергия и самостоятельное значение линии, она рассматривается только как нанизывание тонов (являющихся представителями гармонии); естественно, что всякая попытка создать теорию контрапункта неизбежно приведет к гармонически-вертикальной ткани, следовательно к прямо противоположным отношениям.

Свойственное гармонии связующее воздействие.

В дальнейшем изложении я еще вернусь к вопросу о теоретических основах взаимоотношения линеарного и гармонического начала в контрапункте; пока достаточно будет определить в возможно более общей форме сущность вертикального момента, лежащего в основе всякого гармонического слышания. Определение это исходит из той же точки зрения на композиционную технику, как на взаимодействие борющихся сил, и обобщает все частные случаи теоретической систематизации гармонии. И здесь, в вертикальном направлении действуют силы, определяющие активность нашего музыкального восприятия; внешние явления суть лишь их следствия Между одновременно звучащими тонами существует притяжение, сила тяготения, принуждающая к скреплению их в определенное аккордовое образование, в консонирующее трезвучие. Между тонами существует известное сцепление. Консонирующее трезвучие является, таким образом, основным началом дальнейшей закономерности в учении об аккордах; но кроме того, во всяком притяжении тонов действует та же сила, вызывающая стремление к „вертикально“ направленному собиранию тонов в единстве аккордовой массы. И если мы в чисто звуковом отношении рассматриваем основу гармонии—консонирующее трезвучие—как прообраз покоя (состояние завершенности—конца), то само по себе это состояние покоя есть форма восстановленного между силами равновесия, то есть уже следствие. В спаивании в консонирующее трезвучие заключена живая энергия, действующая между тонами и заставляющая их соединяться в аккордовое единство, образовать определенную основную гармоническую форму.

Гармоника есть борьба сил за это состояние равновесия. Покуда господствующее между тонами тяготение не привело к установлению равновесия в форме трезвучия, в созвуковом отношении существует состояние неразряженности—диссонанс, принуждающий к дальнейшему развитию, подобно тому как понятие силы напряжения горизонтального диссонанса возвращает нас к скрытым энергиям фаз мелодического движения. Гармонический диссонанс также состоит, следовательно, в продолжающемся действии неистощившихся еще сил, побуждающих к дальнейшему становлению в направлении к вертикальному уравновешиванию. То, что мы определяем как разрешение в аккордовом смысле, есть разряжение сил, направленных к определенным основным формам (консонирующим трезвучиям). Консонанс-созвучие (консонанс, как комплекс созвуков)—разряд с точки зрения вертикальных отношений, не является,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

однако, полным разрядом в музыкальном смысле, если налицо насыщенность неразряженными мелодико-кинетическими энергиями. Диссонанс-созвучие (диссонанс, как комплекс созвуков) обусловливается ярко впечатляющими, более осязательными воздействиями и, конечно, воспринимается более выпукло и непосредственно, чем чисто психологические состояния неразряженного напряжения, основанные на подсознательных процессах и являющиеся следствием основного мелодико-кинетического ощущения.

Ощущение покоя в консонирующем аккорде привело к ошибочному теоретическому взгляду на это свободное от энергии состояние покоя, как на первопричину. Между тем, даже исключительно с вертикально-гармонической точки зрения, независимо от участия мелодических отношений (о чем позже) консонирующее трезвучие не есть первоначальное состояние покоя, но форма уравновешивания сил.

Пытаясь формулировать и обосновать эту связующую силу тонов, теория гармонии пришла до сих пор к двум видам объяснения (оставляя в стороне переход их к собственно гармоническим теориям, я постараюсь ограничиться возможно более кратким изложением сущности этих объяснений):

Согласно одной из этих точек зрения, объединение тонов в аккорды, происходящее в нашем восприятии, основано на внешнем физическом прообразе „натурального аккорда", вместе с каждым тоном слышится более или менее ясно комплекс „обертонов". Самые первые и наиболее ясно слышимые из них образуют вместе с основным тоном форму мажорного трезвучия. (Разногласия между теоретиками по вопросу о том, насколько можно считать остальные обертоны за основу теории гармонии, оставляются мною в стороне). Следовательно, единство аккорда дано в природе; благодаря этому явлению мы через слух физиологически воспринимаем трезвучие как единство, а не как сумму тонов; и обратно, отдельные тоны являются частями единства. Этот взгляд наиболее последовательно проводится и отчетливо формулируется в теоретических сочинениях Гуго Римана [1]).

Противоположный взгляд был высказан и обоснован Карлом Штумпфом [2]): основная гармоническая форма—трезвучие—не есть первоначальное единство, но лишь сумма тонов; суммирование их основано на так наз. явлении сплавления (Verschmelzungserscheinung). Штумпф определяет это явление сплавления как „такое отношение двоякого рода содержания ощущения, когда они составляют не сумму, но целое. Следствием этого отношения является то, что при повышении его интенсивности, при одних и тех же условиях, общее впечатление приближается к единому ощущению и все менее и менее поддается анализу„. Штумпф объясняет причину этого сплавления общеизвестной гипотезой, касающейся физиологических отношений в нашем слухе: „мы можем предположить, что при одновременном звучании (или же только представлении) двоякого рода тонов, числа колебаний которых составляют простое отношение, в мозгу совершаются два процесса, более близко связанных друг с другом, чем при более сложных отношениях колебаний". Степень сплавленности совпадает со степенью консонирования. Консонанс ощущается тем сильнее, чем сильнее ощущение сплавленности в единство при восприятии отдельных тонов. Таким образом, по Штумпфу, суммирование одновременных тонов основывается не на явлении природы но (в противоположримановскому взгляду) происходит внутри нас.

Оба взгляда лишь различными способами объясняют основное явление присутствия действенной силы в гармоническом восприятии.

---

[1]) Musikalische Logik, 1873; Musikalische Syntaxis, 1877; Handbuch der Harmonielehre, 1887; Vereinfachte Harmonielehre, 1893; Das Problem des harmonischen Dualismus, 1905.

[2]) Tonpsychologie, II, 1890.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Чтобы примирить оба эти объяснения (а также и все другие) в одном понятии гармонически обобщающей силы, лучше говорить о „силе сцепления“ между тонами.

Взаимодействие контрастирующих моментов.

Но если вертикально направленная сила сцепления по формулировке Штумпфа есть „отношение (одновременных) содержаний ощущений (отдельных тонов), вследствие которого они образуют не сумму, а целое“, то другая сила, на которой основано горизонтальное, мелодическое слышание, может быть определена почти так же, а именно: как отношение отдельных тонов, при котором они (в последовательном звучании) составляют не сумму, но целое — ту непрерывность линии, которую создает струящаяся через отдельные тоны ее мелодическая энергия.

Обе основные силы музыкального ощущения, которые мы будем называть для краткости вертикальной и горизонтальной, имеют одну общую черту: они борются со значением отдельного тона в музыке, причем каждая из них стремится замкнуть его в цепь силы, действующей по направлению аккордовому или линеарному. В процессе музыкального формообразования отдельный тон не имеет никакого значения; он приобретает его только в связи с остальным; он ускользает от сознания, охватывающего большие комплексы. Музыка есть всегда становление, динамика, в то время как восприятие отдельного тона есть лишь акустико-физиологическое слышание.

Техника переработки музыкального материала заключается в двойной тенденции этих основных сил, их борьбе за поглощение отдельного тона линеарной или аккордовой связью и в неустойчивом равновесии между ощущениями обеих сил.

Поэтому технические основы линеарно-контрапунктической и гармонической ткани определяются прямо противоположной тенденцией; различие их коренится в основах техники, которая в одном случае исходит из аккорда, а в другом из линии, как единства и первопричины. Итак, если мы желаем проникнуть с двух сторон в структуру музыкальной ткани, то теория должна обратиться к обоим источникам: к силе, принуждающей к образованию аккордовых комплексов и к энергии линеарного оформления, лежащей в основе мелодического единства фазы. Но вместо того, чтобы по возможности отчетливо разграничить оба эти источника, произошло их смешение; оба элемента, линия и аккорд, стали рассматриваться с одной, гармонической, точки зрения; это привело, вместо правильного понимания двойственности сил, действующих в музыкальной фактуре, к еще большим ошибкам.

Неотделимость обеих сил, пересекающихся друг с другом, более всего вводила в заблуждение. Вместо борьбы сил, взаимопроникновения и перекрещивания двух разнородных моментов, внимание было обращено только на их внешнюю неотделимость; ибо невозможно представить себе мелодическую ткань, совершенно освобожденную от гармонического фактора; и обратно, под мирной поверхностью

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

гармоний, состоящих из одних трезвучий, всегда таятся волны движения, хотя бы и очень спокойного. Но соединение обеих основных сил всегда есть борьба, противодействие; и именно на силе этого враждебного взаимодействия контрастных элементов основано их сочетание в художественное целое музыкального произведения.

Глава шестая.

Отношения энергий в гармонике.

Напряжение аккорда [1]). Понятие „потенциальной энергии".

Вытекая из мелоса, напряжение и сила также и в гармониях выливаются в цельные образования, которые можно рассматривать, как единства; каждый тон, заимствующий живую силу из линеарной связи движения, к которой он принадлежит, переносит силу напряжения в те аккордовые образования, в которые он попадает. В том случае, когда состояние энергии всей линии передавалось отдельным ее тонам, мы говорили о кинетической энергии; далее, рассматривая аккордовое созвучие, к которому принадлежит тон, обладающий кинетической силой напряжения, мы приходим к понятию состояния энергии в аккордах; я называю его заимствованным из физики выражением „потенциальной энергии". Вследствие того, что стремление отдельного тона к продолжению движения передается целому аккорду, к которому он принадлежит, этот аккорд начинает также вызывать ощущение напряжения, уничтожающее его статичность (состояние завершенности—Schlussfähigkeit). Однако, понятие „потенциальной энергии" никоим образом не является свойством только диссонирующих аккордов. Она может возникнуть и в образе консонансового созвучия благодаря положению аккордового тона в потоке линеарного движения, струящемся через гармонии. Тогда сам аккорд содержит напряжение, стремящееся к выходу, к продолжению движения. И это явление не следует смешивать с противоречащим ему ощущением конца, возникающим благодаря ритмическому положению аккорда. Если мелодия есть струящаяся сила, то напряжение аккорда есть задерживаемая сила. Потенциальная энергия снова находит себе выход в движении.

[1]) Последующее изложение исходящих из кинетических напряжений отношений энергий является отступлением от основного содержания этой книги, т. к. оно касается только гармонии в более узком смысле и не затрагивает настоящей задачи, т. е. учения о контрапункте: тем не менее, оно тесно связано с предыдущей главой, потому что в нем сделана попытка, исходя из основных явлений напряжения движения, распространить его на все музыкально-теоретические явления. По этим причинам я ограничиваюсь изложением общих основ, заимствованных мною частично из моей раньше опубликованной работы (Voraussetzungen der theoretischen Harmonik), лишь измененных соответственно основной установке данной книги. Ввиду того, что знание выводов этой главы необязательно для понимания следующих глав, читатели, интересующиеся только главной мыслью,—развитием контрапунктической техники, могут сразу перейти ко второму отделу (стр. 92). Развитие излагаемого мною здесь взгляда на гармонию можно найти в моей книге: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan", II Aufl., 1922.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Итак, не только отдельные тоны аккорда являются носителями кинетической энергии мелодического напряжения (как мелодические голоса), но и сам аккорд, рассматриваемый как спаянное единство, может заключать ощущение напряжения энергии.

Но это скрытое состояние энергии в аккорде, имманентное его звуковому восприятию, может проявляться с различной интенсивностью (так же как и кинетическая энергия, являющаяся его источником). И в аккордовом звучании, так же как в мелодике, энергия напряжения хроматической альтерации наиболее ярко ощутима, но далеко не единственна, а наоборот, один из простейших в техническом отношении случаев. Все альтерированные звучания, рассматриваемые как аккордовые явления, содержат потенциальную энергию силы, которая является результатом кинетической энергии хроматики, т. е. энергии ее отдельных тонов. Отсюда—то явление, что созвучия, состоящие из альтерированных интервалов, всегда трактуются в музыкальной теории, как диссонансы, даже в тех случаях, когда по величине и внешнему звучанию они совпадают с энгармонически равными им консонансами; так напр., c—dis несмотря на звуковое тождество с консонансом c—es, действует как диссонанс, если этот интервал образовался путем альтерации секунды; т. е. ощущается сила напряжения, направленная вверх от исходной точки d (которая может и не предшествовать в чистом виде); точно так же c—gis, несмотря на совпадение с консонансом c—as, и т. д.

Аккорд обладает свойством известной эластичности, благодаря чему его поверхность сжимается и растягивается путем альтерации.

Распространение напряжения отдельных тонов на весь аккордовый комплекс.

Описанное выше явление есть не что иное, как следствие того же сцепления тонов, сплавляющей силы, которая, по определению Штумпфа (см. стр. 72), заставляет ощущать два тона „не как сумму, а как целое“. Вследствие сплавления, происшедшего между тонами, мы воспринимаем аккорд как комплекс, — компактное целое единого впечатления, и не только в смысле восприятия данного звуко-комплекса, но и в отношении вливающихся в него состояний напряжения. Не следует обособлять понятие потенциальной энергии, свойственной напряжению аккордового единства, от понятия мелодико-кинетической энергии. Звучащая масса аккорда приобретает напряжение, когда энергия отдельного тона, являющаяся следствием его принадлежности к линеарной связи, распространяется по всему аккорду. Так, тело может проникнуться состоянием напряжения, которое сообщается ему в одной точке; напр. эластическая поверхность может натянуться вследствие давления, исходящего из одной точки. Опираясь на определение этой первоначальной силы сцепления, данное Штумпфом, мы можем говорить о „переплавлении“ (Ueberschmelzen) состояния энергии. В аккорде заключается не только слияние звучаний, создающее единство впечатления, но и та сплавленность, вследствие которой состояния энергии отдельных аккордовых частей распространяются на весь аккорд.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Аккорд, как звуковое явление, воспринимаемое слухом, определяется физической закономерностью; аккорд, как музыкальное явление, насыщен энергиями.

Отдельные случаи, доказывающие присутствие этих явлений.

Распространение состояния напряжения отдельных тонов по всему аккорду (потенциальная энергия) подтверждается целым рядом законов практической гармонии, из которых следует, что помимо мелодико-кинетической энергии, существует особое понятие энергии напряжения, свойственной целому аккорду. Одно из интереснейших доказательств этого—знакомый всякому музыканту прием музыкальной техники: так наз. энгармоническая и модуляционная „подмена“, Если, напр., от альтерированной формы C—e $\left\{\begin{matrix}\text{gis}\\\text{as}\end{matrix}\right\}$ направиться в a—moll то C—gis явится альтерированной квинтой с направленной вверх кинетической энергией тона gis; но как это часто применяется, значение этого образования может быть подменено причислением его к области f—moll; тогда его основным тоном будет as, терцией c, a, e—альтерированной вверх квинтой: но в этом новом значении кинетическая энергия будет заключаться не в $\left\{\begin{matrix}\text{as}\\\text{gis}\end{matrix}\right\}$ а в e; при разрешении диссонирующий тон „e“ перейдет в „f“. Возможность и модуляционное значение такой подмены особенно ясно свидетельствуют о наличии потенциальной энергии в аккорде помимо кинетической энергии отдельного тона и отдельного голоса; ибо равномерное распространение ее по большим терциям аккорда делает возможной мысленную интеллектуальную подмену, т. е. разряд силы напряжения не в том месте, где она первоначально перешла в аккорд; нечто подобное наблюдается, когда искра появляется из наэлектризованного тела не там, где оно было заряжено. Только благодаря тому, что кинетическое напряжение, первоначально заключенное в тоне gis, распространяется на всю звучащую массу аккорда, можно воспринимать стремление к разряду (потенциальную энергию) во всем аккорде, как целом, и „выводить“ разряд энергии через другой тон. Момент движения может быть даже перенесен на e (кроме того можно было бы заменить $\overset{\text{his}}{\text{c}}$ или $\overset{\text{fes}}{\text{e}}$). Поэтому вместо подмены лучше говорить о „передвижении сил“ (Kraftumschaltungen). Факт „замены“ (интеллектуальный процесс) исходит из психологически обоснованных явлений, которые совершаются благодаря присутствию силы напряжения и возможности ее разряда на любом месте аккордовой поверхности.

Еще одно доказательство распространения состояния энергии по всей поверхности звучания, также заимствованное из учения о гармонии: перенесение впечатления задержания на консонирующее задержание. Впечатление задержания, как известно, наступает тогда, когда вследствие задерживания одного из голосов образуется диссонанс, тогда как в тех образованиях, где задерживается секста, перед тем как перейти в квинту, отсутствует характерная особенность задержания.

Согласно старому правилу гармонии, задержание консонирующего интервала возможно при условии одновременного настоящего диссонирующего задержания, т. е. при совпадении задержания сексты и кварты. Причина этой возможности следующая: диссонирующее воздействие задержанной кварты переносится на консонирующую сексту, т. е. специфическое состояние диссонанса распространяется по всему созвучию, как единству; следовательно мы можем говорить о понятии состояния напряжения, наполняющего весь аккорд в целом. Это и есть потенциальная энергия.

Но не только состояния энергии, а и другие специфические особенности отдельных частей аккорда сообщаются всему аккорду в целом и наполняют его. Этим объясняется еще целый ряд явлений, на каждом шагу встречающихся в практической гармонии. Так, напр., смягчающее влияние терций на резко диссонирующий аккорд (заполняющая способность терций). Это же явление объясняет (отрицаемое римановской звуковой теорией) терцовое строение аккордов; внутреннее свойство основной части аккорда, консонирующего трезвучия, влияет на структуру дополняющих его частей. Все перечисленные явления доказывают существование потенциальной энергии, т. е. распространения свойств отдельных тонов и частей аккорда на всю аккордовую массу.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Аккорды, как носители энергии.

Действие кинетической энергии и ее преобразований гораздо глубже проникает в аккорды и является гораздо более определяющим, чем это кажется. Обыкновенно считается, что сущность гармоники вполне исчерпывается чувственными впечатлениями от звучания, т. е. от той части комплекса гармонических явлений, которая лежит на поверхности (подобно самому звучанию тонов в мелодике) и составляет материальную сторону всех музыкальных явлений; но до сих пор теория оставляла без внимания ощущения сил, скрытые под внешней поверхностью звучания и насыщающие ее скрытыми состояниями напряжения. Происходящие при этом явления необъяснимы чисто акустической теорией. Так, напр., акустический консонанс трезвучия, не меняя своей внешней звуковой формы, подвергается глубочайшим влияниям, определяющим как его состояние энергии, так и музыкально-теоретическое значение. (Мощный научный подъем, происшедший в теории гармоники за последние десятилетия, в особенности благодаря Гуго Риману коснулся лишь теорий аккордового строения и силлогической связи между самыми гармонико-звуковыми явлениями; здесь же указывается на дальнейшие, более глубокие компоненты нашего музыкального ощущения, явления которых нельзя обосновывать только чисто звуковыми явлениями).

Сравнительно просто обнаруживается действие кинетической и потенциальной энергии там, где еще с непосредственной ясностью ощущается ее происхождение из мелодической линейной энергии; т. е. в тех случаях, когда один из тонов аккорда обладает живой силой, благодаря своей принадлежности к мелодической связи, участвующей в фактуре; или повышенная интенсивность энергии отдельного тона может зависеть при этом от хроматики, от энергии замкнутой линейной фазы или просто от ощущения движения линейного формообразования.

Но кроме того аккордовым звучаниям присуща собственная потенциальная энергия, не связанная с мелодическим голосоведением. В этом не трудно убедиться на примере диссонирующих образований, хотя бы альтерированных аккордов, происхождение которых из мелодического движения ясно ощущается, даже если мелодическое движение не предшествует в действительности; таков, напр., случай, когда альтерированное созвучие e-gis-ḅ появляется внезапно, не будучи подготовленным предварительным голосоведением; все же хроматическая энергия то на b, с ее тенденцией к разрешению в тон a, кажется отклонением от первоначальной (может быть и не звучавшей в действительности) формы e-gis-h. b выражает в этом случае напряжение движения, направленного к „a“, даже если тон h не предшествовал. Тем не менее h ощущается нами как исходная точка силы движения, заложенного в b. Эти свободно вступающие альтерированные аккорды заключают в себе напряжение, стремящееся к разряду, которое вовсе не нуждается в подготовляющем его линеарном движении. Мы дополняем его сами. Итак, в свободно вступающем аккорде может быть заключена энергия; в альтерированном тоне—это кинетическая энергия, происходящая из дви-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

жения линеарной связи (которая реально не звучит, но дополняется нашим восприятием); в аккорде же, где закрепляется это напряжение, присутствует потенциальная энергия.

Но бывают еще потенциальные напряжения аккордов, в которых отсутствует свойственная хроматической альтерации потребность продолжения мелодического движения; часто эта энергия проявляется очень слабо. В особенности в консонирующих формах аккордов, присутствие напряжения заслонено воздействием самого звучания; поэтому потенциальная энергия ощущается не настолько сильно, чтобы нарушать впечатление конца, завершенности. Тем не менее, целый ряд простых, основных гармонических явлений объясняется лишь этими энергиями. Внутренняя организация аккорда определяется скрытым влиянием известных, скрепляющих его отношений энергии, в которых проявляется первоначальная кинетическая сила; этот процесс может ускользать от нашего сознания: но тем не менее он всегда определяет все наше музыкальное восприятие, так же как гармонико-теоретическую закономерность.

Напряжение доминанты.

Эти мало заметные обнаружения стремления к движению и напряжения в аккордах легче всего можно постигнуть и ощутить, исходя из напряжения вводного тона простейшей скалы; та же самая сила напряжения, которая с повышенной интенсивностью проявляется в хроматике и ее претворении в напряженность альтерированных аккордов,—с ослабленной интенсивностью существует там, где мы говорим о гармоническом действии доминанты. Под этим подразумевается прежде всего ощущение тяготения к тонике, определяющее всякое доминантовое звучание в данном ладу; характерное ощущение каданса, определенность которого дала повод еще с давних времен назвать его „автентическим“. Этот определенный характер проистекает из ощущения разряда энергии, совершающегося в кадансе.

Само действие доминанты есть следствие первоначальной, но лишь слабо проявляющейся в аккорде энергии, которая, хотя и не ощущается с остротой диссонанса, но все же имеет основополагающее значение для гармоники; она представляет не что иное, как укрепление напряжения вводного тона; его ясно выраженное тяготение в тонику сохраняет свое действие даже вне остальной мелодической связи. Уже в простой скале сравнительно ярко выделяющаяся, как гармонический обертон, квинта g невольно объединяется нами с VII ступенью (h). Но если изъять доминантовый аккорд из тональной связи, то вследствие укрепившейся в нашем сознании привычки к гамме—мелодической форме тональности—у нас возникает связь действия вводного тона h с доминантовым тоном g, большую терцию которого он составляет. Таким образом, сила напряжения проникает в доминантовое звучание, хотя и не с первоначальной силой мелодического движения.

Воздействие доминанты есть потенциальное состояние энергии в аккорде, исходящее из кинетической энергии, целеустремленности гаммы, с характерным повышением напряжения на вводном тоне.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ощущение вводного тона является первоначальным не только теоретически, но и исторически; нами ранее уже было указано, что тоны g, h и f (образующие доминант-септаккорд) насыщены энергией сильнее, чем другие тоны гаммы. Но в мажорном трезвучии, напр. g—h—d, заключен еще один момент, от которого зависит его напряжение, требующее исхода в дальнейшем развитии, а именно еще одна подобная же сила напряжения. Как уже было сказано, мы связываем доминанту g с вводным тоном, благодаря чему большая терция доминанты приобретает некоторую долю стремления вверх, свойственного VII ступени. Но кроме того, интервал большой терции сам по себе склонен к продолжению движения на полутон, ибо в наше тональное ощущение входит простейшая форма движения—мажорная скала, в которой терция основного тона является вводным тоном к кварте. Но вследствие этого ощущения вводного тона, свойственного тону e, как ближайшему к f, целеполагаемому тону первого тетрахорда гаммы, хотя и слабее, чем октава, но все же выделяющегося из всего звукоряда, гамма распадается на две (доминантовые) части, c—f и g—c. Поэтому, не только с мажорной терцией V ступени связывается легкое стремление вперед, но и с мажорной терцией основного тона, которая устремляется к IV ступени, отстоящей на самое близкое расстояние—полутон. Это, хотя и слабое, ощущение вводного тона при переходе с III на IV ступень, сообщает силу напряжения интервалу большой терции вообще; оно усиливается на большой терции доминанты.

Свойственная мажорному ладу тенденция развития в сторону субдоминанты.

Эта скрытая энергия обусловливает борьбу сил, являющуюся основой простейших тональных кадансов, ибо она прежде всего возбуждает доминантовое напряжение в гармонии V ступени, которое заставляет ее стремиться к тонике. Но более того: каждый мажорный аккорд, даже если он не мыслился первоначально, как образование V ступени, все же имеет „тенденцию“ стать доминантой; напр., само по себе трезвучие C-dur содержит стремление к переходу в аккорд F, чьей доминантой C-dur стремится сделаться; поэтому, несмотря на то, что он является консонансом, мы склонны считать его не самостоятельным аккордом, а началом гармонического каданса, стремящегося к его субдоминанте. Стремление к исходу напряжения, сокрытое в каждом мажорном аккорде, даже если он не является V ступенью, можно определить в широком смысле как доминантовое. Оно исходит из слабой, скрытой потенциальной энергии, которая является результатом энергии вводного тона, заключенной в терции; в C-dur'e тон e тяготеет к f.

Поэтому самостоятельно взятый мажорный аккорд, хотя и представляет завершенную форму, как звуковой консонанс, но не есть абсолютный покой звучания—„теза“ (Риман), а наоборот—„тенденция“ (Хальм). Он стремится к продолжению в направлении субдоминанты. Каждое мажорное трезвучие содержит силу, направленную обратно по квинтовому кругу; C-dur стремится, благодаря первоначальной

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

силе напряжения, в F-dur или f-moll, т. е. в направлении, обратном возникновению обертонов, при котором, наоборот, с возникает из f, g из c и т. д. Эта сила обратного движения объясняется кинетической энергией и ее преобразованием в потенциальную форму энергии; ни в каком случае она не может быть объяснена гармонико-звуковым происхождением, т. к. вызвана не „звуковым“ явлением, воспринимающимся только слуховым путем.

Но это стремление каждого основного мажорного аккорда к его субдоминанте, напр., от C-dur к аккорду f, основано не только на направленности силы вводного тона в терцию, но на самом кинетическом процессе формообразования скалы. Если мы еще раз удостоверимся в том, что стремление основного тона к его октаве является источником происхождения и существенным, основным содержанием скалы, то сейчас же, благодаря динамике движения, стремящейся к тону кварты, как к промежуточной цели, этот тон выделится значительно сильнее. В то время как внутри всего пути движения на поверхности музыкального сознания появляется ясная фиксация тона кварты, как цели, из основного становления скалы возникает тональное ощущение,—стремление к выделению тона кварты; ощущение C-dur'a само по себе вызывает выделение тона f, даже помимо упомянутого доминантового напряжения в терции; само движение и поток его напряжения через две динамически равные половины выдвигает до известной степени тон кварты; но эта установка по отношению к тону f еще укрепляется, когда к первичному, подсознательному процессу прибавляется ясное, звуковое ощущение тональности, т. е. заключенная в C-dur'е тенденция сообщить субдоминантовому тону f значение тоники. Эта тенденция, сообщающая даже простой мелодической последовательности — скачку на кварту c—f характер свершения, определенности (так же как и гармонической последовательности, соответствующей этому движению основного тона), основана на динамике движения. (Упоминаемый здесь психологический процесс, хотя и в более грубом виде, становится очевидным при исполнении гаммы на каком-нибудь инструменте, причем исходный и конечный тон должны ударяться сильнее; остальные тоны должны быть исполнены как можно тише и плавнее; тогда ясно обнаружится выделение тона „f“, к которому стремится первая половина движения. Склонность к подчеркиванию этого тона „f“ возбуждается движением в противоположность участию доминантового тона, как акустического обертона).

В основе всех доминантовых явлений лежит борьба сил, вызывающая стремление от доминанты к тонике, т. е. стремление мажорного трезвучия к своей субдоминанте; таким образом, мы можем говорить об игре неустойчивого тонального равновесия между двумя ощущениями энергии — в доминантовых и субдоминантовых отношениях, а не только в возникающем из физического явления ряде квинт и представлении о положении тоники в квинтовом кругу, по отношению к обеим ее доминантам. Этот центр равновесия ощущений гармонических сил верхней и нижней доминанты есть тоника; поэтому, настоящее ощущение тоники, т. е. чувство гармонической завершенности и равновесия, возникает лишь тогда, когда в кадансе тонике

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

предшествуют обе доминантовые ступени. Этим же объясняется особенно явственно определяющая тональность сила доминанты в автентическом кадансе. Кроме вышеупомянутых причин это явление основано еще на том, что сокрытое в каждом мажорном аккорде стремление к доминанте уравновешивается предшествующей ему его доминантой; благодаря этому разрешение в тонику приобретает перевес.

Сила возвратного движения, заключенная в каждом мажорном трезвучии, потенциальное состояние напряжения в аккорде, исходящее из скрытой силы вводного тона, т. е. кинетической энергии, влияет на скрытое в аккорде стремление к гармоническому развитию и обосновывает взаимодействие сил внутри тональности,— „динамизм“ гармоники. Не только в доминантах, но и в гармонических функциях вообще своеобразная связь их с тоникой основывается на скрытых энергиях. Гармонические связи состоят (как уже указывалось) не только в соотнесении, в чисто интеллектуальной деятельности „понимания“ (Риман); это „соотношение единства“ гармонической логики является лишь описанием и утверждением этих гармонических связей в виде замкнутой гармонической системы, тогда как возбуждающие их причины заключаются в явлениях, психологически обоснованных. Если по отношению к импульсу движения, начинающемуся с одного тона и пробегающему через линейную фазу к конечному тону мелодического развития, мы можем говорить о начальной мелодической энергии, то в отношении скрытой потенциальной энергии каждого мажорного аккорда, возбуждающей (в виде слабого, скрытого напряжения) его связь со следующим (субдоминантовым) аккордом, мы можем говорить о „начальной тональной энергии“, ибо это явление напряжения вызывает всю борьбу сил тональной гармоники. Гармонико-тональное отношение есть связь и смена, вызванная ощущениями потенциальных энергий; эта связь возникает из стремления формы мажорного трезвучия к форме аккорда ее субдоминанты, напр. V—I, I—IV и т. д. Вся гармоника под звучанием аккордовых форм скрывает борьбу потоков сил.

Энергия терции.

Уже в самом двузвучии большой терции скрыто тональное стремление; хотя это первичное потенциальное состояние энергии в консонансе мажорного трезвучия мы и не воспринимаем с непосредственной остротой диссонанса, но тем не менее мажорная терция содержит скрытое состояние напряжения — некоторую долю силы, разлагающей аккорд, т. е. выводящей его из неподвижности. Из этой силы возникает новое движение внутри сплавленного аккордового единства. И если в гармонии заключено более одной большой терции, то наступает еще более резкое ощущение диссонанса, что основано не исключительно на воздействии диссонанса как созвучия, но, главным образом, на энергетическом воздействии диссонанса. Эта сила напряжения больших терций достигает, напр., особенно характерной, действующей с непосредственной остротой диссонанса

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

иитенсивности, уже в суммировании двух мажорных терций в так наз. увеличенном трезвучии, одном из наиболее резких и своеобразных диссонансов в музыке (являющемся также наиболее спорным пунктом в теоретических исследованиях). Этот диссонанс не содержит ни одного диссонирующего в звуковом отношении интервала; увеличенное трезвучие является типичным „диссонансом возбуждения“ (Erregungsdissonanz); ибо все его тоны, расположенные попарно, дают консонирующие интервалы, напр., c—e, e—gis и c—$\left\{\begin{matrix}\text{as}\\\text{gis}\end{matrix}\right\}$, который в качестве двузвучия воспринимается как консонанс сексты; таким образом ни в одной паре звуков этого аккордового массива мы не встречаем диссонанса. Следовательно, аккорд свободен от акустического „затемняющего“ диссонанса (Trübungsdissonanz). Обычное объяснение, что мы не одновременно слышим c—gis и c—as, но можем различно воспринимать одну и ту же высоту (Риман) есть лишь доказательство явления диссонанса силлогизмом теоретической системы, но ни как не обоснование самого диссонанса и его возникновения. Ощущение диссонанса исходит из энергий движения, насыщающих данное звучание; здесь заключены два момента энергетико-диссонантного возбуждения, в одинаковой мере усиливающие друг друга: во-первых, побуждающая к дальнейшему движению сила напряжения альтерированной квинты, в которой заключена повышенная иитенсивность движения хроматического перехода, и во-вторых, одинаково действующее напряжение двух нагроможденных друг на друга больших терций, из которых каждая содержит скрытую энергию. Поэтому увеличенное трезвучие является одним из наиболее чистых и ярких случаев энергетического диссонанса; в основе его лежит чисто психологически обоснованное явление.

Проблема полярности мажора и минора.

Проблема обоих наклонений тональности, мажорного и минорного трезвучия, исходит из противоположно направленной потенциальной энергии аккорда. Проблема мажора и минора, занимающая теорию в течение нескольких столетий и исследуемая больше чем что-либо другое, заключается не в различии структур мажорного и минорного аккорда и не в хроматическом различии терций; центр проблемы — в своеобразном явлении прямой противоположности, которую содержит наше музыкальное ощущение мажорного и минорного трезвучий; элементарного контраста гармонического ощущения (подобного контрасту положительного и отрицательного, света и тьмы, и т. д.), который проявляется в определениях dur и moll. Этот контраст лежит в основе всей гармонической теории. Бесчисленные и обычно мало отличающиеся друг от друга теоретические объяснения приводят лишь к объяснению разницы в звуке мажорного и минорного аккорда, но не к обоснованию их контрастного воздействия; или же они ограничиваются тем, что сосредоточивают внимание на вопросе, каким образом форма минора могла произойти из данной в природе (в обертоновом аккорде) мажорной

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

формы. Один лишь Гуго Риман захватывает самую сущность проблемы, противоположность действия мажора и минора; но его дуалистическая теория исходит из гипотезы, что к каждому тону, кроме формы обертоновой скалы, принадлежит симметрично построенная в обратную сторону унтертоновая скала (напр., f—as—c—e—g);

moll dur

таким образом противоположными являются мажорное и минорное трезвучие, основные тоны которых отстоят друг от друга на квинту; напр., C-dur и f-moll (звуковой „дуализм“). Но между этими тонами вовсе не образуется такого прямо противоположного отношения; оно существует лишь в мажоре и миноре одной и той же ступени,— F-dur и f-moll, C-dur и c-moll, как этому учит художественное значение противоположности мажора и минора во всех музыкальных произведениях. Таким образом, теория Римана минует разрешение проблемы уже благодаря своим основам.

Полярность мажора и минора нельзя объяснить чисто звуковыми явлениями. Она заключается в контрастности ощущений энергии, пронизывающих оба трезвучия и скрывающихся под самим звучанием. Различие в одном единственном тоне e или es обусловливает собой полярность основного гармонического ощущения, и своеобразное характерное изменение окраски, по своей сущности, если не по интенсивности, отличающееся гораздо более, чем два тонально более чуждые между собой хроматические аккорда, не имеющие почти ни одного общего тона; это тем страннее, что налицо не только два общих тона, но и общность состояния консонанса: мажор и минор представляют две единственно существующие формы консонирующих трезвучий. Но самая своеобразная черта контрастности мажора и минора заключается в том, что лишь хроматическое различие одного единственного тона, следовательно, с внешней, звуковой стороны, сравнительно незначительная разница, вызывает этот элементарный контраст гармонического ощущения; теоретическое объяснение должно еще ближе подойти к самой сущности вопроса: почему аккорды вызывают это ощущение именно благодаря своей терции и каким образом хроматическое изменение одного единственного тона, нисколько не приводящее к диссонансу, совершенно перевертывает основной характер гармонического ощущения и создает впечатление полной полярности. Не во внешних явлениях различия звучаний следует искать объяснений этого явления.

Мажор и минор, как полярные напряжения.

Своеобразное ощущение гармонической противоположности заключается здесь в полярно направленной скрытой силе напряжения вводного тона в тонах терции. В мажорном трезвучии, как уже было сказано, заключена скрытая энергия вводного тона, стремящаяся вверх. Поэтому прообраз всякого звучания, натуральный аккорд испытывает в музыкальном ощущении некоторое отклонение от состояния полного покоя. Но это первичное напряжение заглушается общим впечатлением консонирующего звучания; интенсивность этого

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

напряжения не настолько велика, чтобы уничтожить впечатление завершенности; однако оно существенно определяет характер гармонического ощущения. Что же касается минорного трезвучия, то, хотя обе его терции сливаются в полный консонанс тем не менее его форма бессознательно соотносится нами с первичной формой нашего гармонического слуха — с формой натурального аккорда, к которой тяготеют все тоны. Вследствие этого соотношения с первичной формой натурального аккорда из хроматического изменения терции образуется сила напряжения направленного вниз движения, хотя при этом не получается никакого звукового диссонанса. Следовательно, минорная терция заключает в себе напряжение, подобное напряжению вводного тона и хроматической альтерации—характерную тенденцию движения. Но эта тенденция, как и обратно направленное напряжение мажорного трезвучия, ослаблена до рудиментарного намека; непосредственное восприятие ее поглощено более яркой звучностью спаянных звуковых консонансов. Поэтому характерную, направленную вниз, силу напряжения терции минорного трезвучия нельзя называть „альтерацией“ в обычном смысле этого слова, поскольку в ней отсутствует полная интенсивность хроматической альтерации. Но альтерация есть не что иное, как усиленное напряжение вводного тона, и мы можем говорить здесь об альтерации в более широком смысле, как о тенденции мелодического движения. Хотя она и рудиментарна, но все же определяет характер гармонического ощущения в минорном аккорде. В минорном звучании, как в целом, слабая кинетическая энергия пониженной терции преобразуется в потенциальную форму энергии, противоположную мажору.

Отсюда тот характер ощущения мажорной терции, который при хроматическом изменении сейчас же принимает противоположную форму гармонического ощущения. Специфическая особенность этих противоположно направленных терцовых энергий ощущается гораздо яснее при их непосредственном чередовании, когда направления перемешиваются друг с другом, напр., если ударять по очереди C-dur и c-moll; тогда возможно сосредоточиться на характере различия между ними. При этом и для музыкального ощущения становится яснее, что контрастность их воздействия заключается не в той (сравнительно незначительной) разнице в звуке, которая получается благодаря изменению на полутон, а в обратных направлениях энергии.

Итак, мажор и минор—противоположные формы напряжения консонирующего аккорда. Оба трезвучия, и мажорное, и минорное, заключают в консонирующей форме отклонения от абсолютного аккордового покоя (понятие, которое является в музыкальном смысле воображаемым). В музыке не существует ощущения абсолютного покоя; даже там, где движение не совершается, скрыто стремление к движению. Даже в консонирующем трезвучии лишь сама форма связана с физическими явлениями; но тот способ, которым мы музыкально „слышим“ аккорд, возможно определить только как психологическое явление. Таким образом мажорное трезвучие, первоначало всей теории аккордов, лишь по внешней форме совпадает с натуральным аккордом (минимальная разница, зависящая от равномерной темперации, в данном случае не играет роли); но основы его внутреннего

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

строения мы можем познать только обратясь к его музыкально-психологическому состоянию энергии. Только в акустическом смысле существует аккордовое образование, обладающее абсолютным покоем — первичный консонанс; в психологическом смысле музыкального ощущения в этот первичный консонанс проникают модификации. Даже в совершенно спокойной гладкой поверхности присутствует напряжение.

Мажорное и минорное трезвучия представляют простейшие возможные в аккордах отклонения от воображаемого аккордового покоя. Конечно, не следует смешивать это воображаемое понятие абсолютного аккордового покоя с нашими обычными понятиями ощущения конца в музыке и звукового консонанса. Ощущение конца — всегда относительное понятие, и даже в спокойном состоянии звукового консонанса заключены скрытые напряжения. Хотя обе формы трезвучия, мажорная и минорная, в практическом применении содержат возможности конца и являются консонансами в смысле учения о гармонии, но это не уничтожает возможности находить в них и формулировать скрытие силы движения, ощущения энергии, противоположную волю и „тенденцию“. Эти силы теория правильно чувствовала уже давно, говоря о восходящем характере мажора и нисходящем минора. Итак, то своеобразное основное ощущение, которое мы определяем как мажорный характер тональности, зависит не от звучания, а от действия скрытой энергии напряжения; то же самое можно сказать о миноре.

Но так как заключенное в мажорном и минорном трезвучии отклонение от абсолютного аккордового покоя основано не на моментах звучания, т. е. не на различии в высоте, а на скрытых ощущениях энергии, то даже трезвучие с „нейтральной“ терцией (т. е. трезвучие, в котором терция настроена на четверть тона между большой и малой терцией, т. е. является акустической серединой между ними), не может быть прообразом ощущения абсолютного покоя в музыкально-психологическом смысле. Нейтральная терция только тогда могла бы быть центром двух противоположных отклонений от аккордового покоя, если бы эти два отклонения возникли путем альтерации, путем изменения в ы с о т ы данного раньше центра. Но это не так; ибо мы, как уже указывалось, ощущаем слабое воздействие вводного тона в мажорной терции не потому, что она несколько выше настроена, а потому, что кинетическая энергия сгущается в интервале большой терции. Следовательно, энергия вводного тона возникает в ней не вследствие хроматической альтерации, а содержится в самом тоне большой терции; пониженная же минорная терция по отношению к натуральному аккорду является альтерацией, хотя и не представляет диссонирующего альтерированного звучания; и если понизить мажорную терцию до нейтральной, то это опять-таки будет альтерация, но только на расстоянии четверти тона (интервала, неупотребительного в нашей музыке). Энергия альтерации, т. е. кинетическое напряжение, возникает при всяком понижении звука, даже при таком незначительном спуске терции; таким образом, трезвучие с нейтральной терцией явилось бы также противоположной мажору формой — с более высоко настроенной терцией, чем форма

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

минора, но заключающей то же напряжение, ищущее выхода; т. е. все равно равновесие напряжений не достигло бы в ней абсолютного покоя.

Сила напряжения аккордовых диссонансов.

В септ, нон и ундециm-аккордах, диссонанс которых не является следствием альтерации, господствуют те же ощущения энергии, основанные на психологии музыкального слуха, которые в существенной мере определяют композиционную технику; эти ощущения несколько отличаются от силы первоначальной кинетической энергии отдельных тонов; главные основы их уже указаны в явлениях тональной „начальной“ энергии вообще, в скрытом действии доминанты, каждой мажорной терции, в контрастности двух наклонений тональности, в „характеристике“ мажора и минора, так же как и в альтерации аккордов. Что касается диссонирующих аккордов, то, рассматриваемые со стороны сил сцепления в гармонике, они представляют не что иное, как не достигшее разряда тяготение к форме трезвучия; с другой стороны, с этим чисто звуковым явлением диссонанса связываются ощущения энергии, которые определяют специфический характер и способ разряда состояния напряжения; ибо сам звуковой феномен диссонанса есть неразряженное, следовательно, принуждающее к дальнейшему становлению состояние напряжения. Но чисто звуковыми причинами нельзя объяснить тот определенный способ дальнейшего развития, который с этим связывается. Повсюду следует наблюдать то, что проявляется и что скрыто в музыкальных явлениях. Энергии, наблюдаемые в данном случае, связаны с ощущениями массы в звучании.

Уже указывалось, что в аккордовом созвучии, как в спаянном целом, ощущение компактности и тяжести сильнее, чем в отдельном тоне; наступающее вместе со сплавлением в двузвучие расширение ощущения массы на весь интервал, как целое, представляет одно из тех явлений, которые мы определяли как распространение (Ueberschmelzen) состояния энергии, в данном случае ощущения тяжести. Хотя компактность интервала есть ощущение, не переходящее границ неясного подсознательного впечатления, тем не менее оно определяет как музыкальное слышание, так и технику. Вследствие определенного психологического свойства, явления ощущений до известной степени всегда связываются с вещественными представлениями. На этом основано все наше восприятие аккордов. Если в мелодическом слышании преобладает ощущение движения, то здесь все слуховые впечатления от звучаний насыщены ощущением действия энергий, возникающих из вышеописанного психологического явления. Аккорды, состоящие больше чем из трех тонов, т. е. септ и нон-аккорды, представляют продолжение того же наслоения терций, которое органически образуется в консонирующем трезвучии — натуральном аккорде. Аккорды строятся благодаря компактному спаиванию терций. Именно это ощущение тяжести наслоенных друг на друга интервалов, начиная с появления звукового диссонанса, т. е. с третьего слоя терции — септ-аккорда — вызывает и в диссонирующем тоне

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

определенное стремление к продолжению движения в нисходящем направлении. В музыкальном диссонансе способ разрешения определяется не акустическим, а энергетическим моментом; и если альтерированные диссонансы разрешаются вверх или вниз, смотря по направлению альтерации, то в аккордовом диссонансе септимы, ноны и др. заключено первоначальное напряжение, направленное вниз, которое обыкновенно (если этой тенденции аккордового тона не препятствуют мелодические напряжения) требует разрешения вниз.

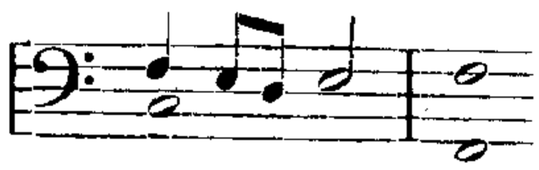
Это скрытое в аккордах ощущение тяжести, наслоения, „надстраивания", хотя неясное, но характерное, выступает с достаточной определенностью и в живых музыкальных произведениях как ощущение, лежащее в основе нашего гармонического чувствования. Изучая законы психологического преобразования всех звуковых впечатлений, мы должны связать эти явления энергии с основами музыкальной техники, ибо они определяют внутренне строение аккордов. Считая аккордовую тяжесть и терцовое строение за „бесплодный схематизм", Риман приходит, особенно в отношении диссонирующих аккордов, к противоречиям и к таким законам развития, которые никак не совпадают с техникой гармонической переработки и с музыкальным ощущением (сравнить выводы на стр. 100). Конечно, цифрованный бас с его внешним отсчитыванием аккордовых интервалов от баса и механическим пониманием гармонических явлений есть бесплодный схематизм, и ни один разумный теоретик не будет возражать на то, что освобождение от системы отсчитывания и цифровки было необходимо для дальнейшего прогресса; но смешивать внешнюю систему цифрованного баса с явлением надстраивания и тяжести в аккордах значит валить в один котел две совершенно различные вещи; именно недостаточное внимание к этим явлениям привело теорию Римана к противоречиям с гармоническим слышанием и техникой гармонической переработки. Утверждая, что ощущение тяжести интервалов, находящихся над основным тоном, возникло у нас из привычки к виду и чтению цифрованного баса, Риман заходит слишком далеко; генерал-бас есть лишь выражение (во всяком случае очень несовершенное) заложенного в звуках закона структуры. Мимо этого закона не может пройти музыкальная теория, которая со времени Римана справедливо борется с остатками устарелого и ненаучного схематизма цифровки, как с ненужным пережитком.

Диссонанс кварты. Ощущение „основного тона".

Все наше понимание аккордовых диссонансов и определяемое им разрешение диссонансов основывается на ощущении тяжести в нагромажденных друг на друга терциях. К этому наслоению терцовых интервалов, предопределяющему аккордовую структуру, мы возвращаем все звуковые диссонансы — интервалы септимы, ноны, ундецимы; затем кварту, вступающую выше баса; ибо, несмотря на то, что кварта, как и ее обращение — квинта, есть совершенный консонанс, в гармонии наблюдается странное явление: тон, образующий кварту с басом, кажется диссонирующим. В этом двойственном ощущении кварты заключается одно из существеннейших доказательств

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

слияния (Verquickung) звуковых и энергетических явлений в гармонике; ее диссонирующее воздействие кварты основано на том, что мы все интервалы соотносим с терцовой структурой аккорда и поэтому имеем склонность ощущать кварту, вступающую выше баса, как ундециму, т. е. пятый терцовый слой над септимой, вследствие чего напряжение тяжести вытесняет впечатление пустоты консонанса. Благодаря этому напряжению происходит разрешение кварты, направленное вниз; в старинной музыке, главным образом в хорале, оно обычно связывалось с необыкновенно пластическим выравниванием состояния равновесия: раскачиванием на тон, прилегающий снизу к тону разрешения, после того как он затронут в первый раз.



Ощущение покоя, появляющееся в тоне разрешения только после этого окружения, особенно ясно указывает на характерные свойства энергетических процессов в музыке; вообще, подобные мелодические фигуры, ставшие впоследствии стереотипными, сначала еще не являются формулами [1]), а основаны на динамике определенного основного движения, простота которого обусловливала его частое повторение.

Следующий интересный опыт обнаруживает особенность диссонирующего воздействия кварты: сама по себе ундецима, как двухголосное созвучие, еще может ощущаться как консонирующий интервал, т. е. как простое обращение квинты; но если предварительно совсем тихо взять промежуточные терцовые слои (e - g - h - d), то эта же ундецима воспринимается как резкий, требующий разрешения вниз диссонанс, как диссонанс силы тяготения (Schwerkraftdissonanz). Еще замечательнее, что то же явление наблюдается в сексте и даже в октаве; если между c и c взять все промежуточные терции, т. е. над ноной и ундецимой еще терцдециму и затем двухоктавный интервал c—c, то даже это последнее обнаружит некоторую тенденцию разрешения в h; доказательство того, как состояние энергии определяет музыкальное восприятие. Оно может настолько сильно повлиять даже на наиболее спаянный консонанс — октаву, что самый резкий диссонанс большой септимы будет ощущаться как разрешение октавы. Трудно найти более яркое проявление перевеса ощущений напряжéния над чисто звуковыми явлениями в музыке. Этим же объясняется диссонанс „мнимоконсонантного“ квартсекстаккорда. Его называли диссонансом в одежде консонанса; но это еще не объяс-

---

[1]) Подобно уравновешиванию диссонанса кварты, нахшлаг после трели является также восстановлением равновесия после ее трепещущего движения. Он исчезает, когда нота, на которой делается трель, обрывается, когда — зачастую—она продолжается вниз или же когда разрешению предшествует предъем, который соответствует именно ощущению необходимости опоры после колеблющегося равновесия трели и поэтому стал стереотипной формулой. Нетрудно найти целый ряд подобных динамических процессов в самых обычных музыкальных явлениях.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

няет самой сущности дела; он является консонансом со звуковой стороны, но с энергетической точки зрения он насыщен неразрешенными напряжениями — явление на каждом шагу встречающееся в музыке по отношению ко всем консонансам.

Ощущение „основного тона“, на котором покоятся аккордовые слои, неотделимо от музыкального слуха, как утверждает Риман. Само выражение „основной тон“ представляет необыкновенную тонкость словесного определения, т. к. в нем правильно почувствовано психологическое явление. Таким образом, римановская теория диссонирующих аккордов, отрицающая стремление вниз септимы, ноны и др. и считающая его за превратное образование из привычки к генералу-басу, теряется в объяснениях, не соответствующих фактам музыкального слышания; кроме того, в римановское обоснование минора вкрадывается противоречие (которое до сих пор, насколько мне известно, еще не было указано). Противоречие это касается отрицания аккордовой „постройки“ (Aufbau), основанной на ощущении тяжести. Риман объясняет противоположность мажора и минора ощущением „висящего вниз“ минорного трезвучия, которое как бы прикреплено к своему исходному тону, т. е., напр., к тону с в $\downarrow \overset{c}{\underset{f}{as}}$

Но о „повисании“ (следовательно об участии ощущения тяжести) и т. п. выражениях не может быть речи в теории, исходящей из отрицания аккордовой тяжести. Дуалистическая теория Римана, основанная исключительно на систематизации явлений внешнего звучания и принимающая только его за первичную форму музыкального слышания, естественно должна была привести к расхождению с фактами нашего музыкального восприятия. Невозможно обходить ощущение основного тона, как базиса, — ощущение, вызываемое объективацией тонов, ощущение массы и давления тяжести в терцовом остове. Мы в самом деле слышим аккорды „снизу вверх“; и терцовое строение, соответствующее смыслу музыкального ощущения, есть нечто совсем другое, чем внешняя „терцовая схема“ („терцовый схематизм“).

Ложный путь, по которому направлено привнесение пространственных моментов в гармонику, представляют опыты теоретических исследований Роберта Майргофера (Psychologie des Klanges, 1917, Die organische Harmonielehre, 1908, Der Kunstklang, 1910).

Труды эти стремятся доказать в высшей степени неудачную мысль, а именно—вывести движение из самого аккордового звучания. При этом Майргофер исходит из следующей, совершенно проблематической гипотезы: наше музыкальное слышание обусловлено всем комплексом обертонов натурального аккорда, т. е. не только обертонами, уже не воспринимаемыми слухом, но и отступающими от чистого строя [1]). Следовательно Майргофер идет еще дальше, чем Риман. Я оставляю в стороне вопрос о том, насколько вообще можно считать за основу нашего слышания весь комплекс натуральных обертонов вплоть до самых последних, едва слышных, и выравниваемых темперацией. Сейчас я коснусь только вопроса о движении и о пространственности, в том виде, как его трактует Майргофер. Причину возникновения пространственных представлений в звучаниях вообще Майргофер объясняет тем, что высоты отдельных тонов интервала соотносятся друг с другом на основании вида расстояния, их разделяющего. Т. е. причина возникновения пространственных представлений

) Курт подразумевает под чистым строем, очевидно, темперированный. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ищется только в ассоциациях; ибо этот „вид расстояния“ может появиться только вследствие перенесения слуховых впечатлений от двух отдельных тонов на и зрительное восприятие, т. е. восприятие вида нотной записи. Безусловно, эт ассоциации, перенесенные на вещественные зрительные восприятия, играют некоторую роль в возникновении пространственных представлений; но это лишь второстепенные и не столь существенные моменты по сравнению с гораздо более глубокими причинами, коренящимися не только в ассоциативных связях впечатлений. „Пространство“ возникает не только из связи двух впечатлений от тонов, но из первичного смысла мелодических процессов, которые носят характер напряжений движения и поэтому вызывают проэцирование воспринимаемых слухом впечатлений на пространственные представления. Следовательно, „пространство“ основывается на основном энергетическом ощущении мелодического движения, а не на второстепенном, интеллектуальном процессе связывания двух тонов путем ассоциации; она лишь усиливает впечатление пространственности. Движение и пространственность коренятся в самом мелосе и только благодаря этому насыщают аккордовые звучания. Майргофер же выводит пространственные представления из аккорда, из остова его отдельных тонов, а движение из процесса их связывания. Но основа музыкального формообразования — не то движение в геометрическом смысле, которое пробегает расстояние между двумя точками, а первичный импульс движения, благодаря которому мелодическая линейная фаза есть не цепочка тонов и интервалов, а замкнутое единство. В музыкальном процессе на первом месте стоит напряжение движения, а затем уже образование формы; но никогда не форма, в которую привносится понятие движения.

Но по отношению пространственности интервалов у Майргофера происходит совершенно ложное соединение двух различных понятий: по Майргоферу ощущение удаленности должно увеличиваться соответственно степени различия во впечатлении (Effekt), производимом двумя тонами (под впечатлением [Effekt] Майргофер подразумевает „первоначально лишь чувственное впечатление звучания“ тонов). Поэтому, напр. „пространство“ октавы должно быть таким же, как пространство примы, т. е. равно нулю, ибо различимость тонов очень незначительна. Следовательно, октава не есть двойственное расположение в пространстве (сумма двух различных точек в пространстве, „Zweiheit von Tonorten im Raum“), а следовательно не есть представление расстояния, разницы, отдаленности или протяженности. Исходя из этого, мелодический шаг на октаву должен был бы ощущаться меньше, чем шаг на терцию, квинту, септиму и т. д. Буквально это изложено в следующих словах: (Der Kunstklang, стр. 15). „Одна или несколько октав (одного и того же тона) не являются еще „расстоянием“ или же являются ими только для зрительного восприятия; но настоящего „расстояния“ здесь нет, потому что сходство эффекта дает впечатление равенства“.

Подобное заблуждение объяснимо лишь тем, что Майргофер совершенно упускает из вида мелодические отношения. Из изложенной выше ошибки — объяснения причины возникновения пространственных представлений соотнесением двух акустических чувственных впечатлений,— возникает другое заблуждение, не менее богатое последствиями: зависимость пространственных представлений от различия этих чувственных впечатлений.

Но это различие, поскольку по Майргоферу оно состоит только в ассоциациях со зрительными представлениями, может влиять только на интенсивность пространственного представления, а не на зрительное восприятие расстояния. Но ведь р а з н и ц а двух крайних точек не имеет ничего общего с расстоянием между ними. Расстояние идентифицируется здесь с пространственной отчетливостью! То, что Майргофер разумеет под протяжением, в сущности есть не что иное, как степень сплавленности тонов, в результате этого смешения двух в корне различных понятий. Получаются выводы, совершенно чуждые нашему музыкальному ощущению—одно ложное заключение за другим. Протяженность интервалов есть линеарное понятие, исходящее из энергии мелодического слышания; Майргофер хочет сделать его гармоническим и приходит к насильственному соединению двух совершенно разнородных моментов. — Последовательным выводом из этого является утверждение, что впечатление расстояния будет одинаковым у интервалов одной и той же различимости (т. е. одной степени сплавленности). Буквально это изложено так (Der Kunstklang, стр. 17). „Протяженность впечатления с - е и е - с объединяется в общее впечатление, в категорию или разновидность расстояний „большая терция — малая секста“. И стр. 18. „Обращение не является отдельным типом для пространственного восприятия“ (!).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Следовательно, по Майргоферу, „удаленность“ тонов мелодической линии должна была бы уменьшиться, когда развитие, восходящее от основного тона через различные интервалы, достигнет его октавы или двойной октавы. Достаточно взглянуть на технику любой мотивной разработки, состоящую в увеличении сперва мелких интервальных шагов до октавы, чтобы убедиться, что всякая связь с музыкальным ощущением утрачивается, если такое, зависящее от различия (т. е. от степени сплавленности), понятие ввести в качестве понятия удаленности.

Таким образом, понятие мелодии всецело выводится из явления созвучания и представляет лишь суммирование отдельных интервалов; более того, — попытку выставить все мелодическое восприятие как исходящее исключительно из аккордовых явлений (Der Kunstklang, стр. 104). Всякая мелодия есть развертывание во времени определенной гармонии. Там, где в последовательном расположении тонов (одноголосная музыка), прекращается соотносимость отдельных тонов, наступает другая гармония, т. е. соединение тонов различной высоты, образующее другую связь, которая следует во времени за первым гармоническим единством (также разложенным во временную последовательность отдельных тонов). Здесь доведена до крайности точка зрения, не признающая самостоятельного значения и силы мелоса. Из остальной части книги, представляющей также крайнюю степень отрицания мелодического элемента в музыке, я ограничусь указанием на отношение Майргофера к хроматике и альтерации, явлениям чисто мелодического происхождения Любопытный вывод, к которому приходит Майргофер, основан на отрицании мелодической альтерации (Der Kunstklang, стр. 134). „Идея альтерации является бастионом, защищающим проникновение в суть дела“ (!!!). Так напр., по Майргоферу является нелепостью считать „f“ и „fis“ альтерациями одной и той же ступени, ибо он, совершенно отрицая мелодические явления и их особенности, видит лишь гармоническую противоположность „f“ и „fis“. (На этом основана идея введения новой буквы „m“, вместо „fis“, чтобы уничтожить всякое родство с тоном „f“!) Эта, высказанная совершенно серьезно, попытка вычеркнуть из теории простейшее явление мелодической энергии движения, издавна ведущее за собой возможность хроматического изменения высоты тона, прекрасно показывает, на каком пути находится музыкальная теория, ищущая обоснования всех явлений только в созвуке. В таком случае из гармонического различия аккордов, построенных на хроматически различных основных тонах, вытекает невозможность считать такие образования, как напр. as-c-d-f, as-c-d-fis, за имеющие одинаковое гармоническое значение, но только с хроматическим изменением звука. Когда в музыкально-теоретическом сочинении отрицается такое простое явление, как альтерация, исходящее из ощущения движения, то кажется, что слышишь слепого, рассуждающего о краске. Поразительно, до какого чудовищного расхождения с фактами здорового музыкального восприятия (а также и с фактами исторического развития) может дойти подобное беспочвенное теоретизирование, чуждое всякому искусству. То, что здесь излагается, уже не есть „художественное звучание“, но исключительно „теоретическое звучание“. „Разрешение“ остальных проблем по беспомощности изложения и невероятной необдуманности соответствует этим основным моментам. Я привожу их здесь только как образец ложного пути, на котором находится теория, выводящая все явления из аккордового звучания.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

Проблема контрапункта.

Глава первая.

Линеарная ткань.

Основные ее черты.

Проблема контрапункта разрешается уже при установлении самых общих основ линеарной композиционной техники. Гармоническое и контрапунктическое письмо противоположны друг другу в корне, а не только на поверхности явлений: в одном случае на первом плане стоит мелодическое развитие, а в другом—аккордовое воздействие. В общих чертах противоположность их заключается в том, что гармоническая техника исходит из аккорда, как основного начала, и на всем протяжении произведения выдвигает на первое место аккордовые воздействия; мелодическое же голосоведение развивается только из гармонического остова; напротив того, линеарная техника должна исходить из мелодической линии, как основного элемента; цель ее—возможность одновременного развития нескольких линий, причем линеарность все время остается основной целью, вертикально-гармонические же явления имеют такое же второстепенное значение, как линии отдельных голосов в гармонии.

Проблема техники в одном случае заключается в линеарной установке и сохранении за линией значения первичного основного момента на всем пути технического развития и всей его закономерности; в другом же случае—установка вертикально-аккордовая, и аккорд является основным, первоначальным моментом; но этот второстепенный с точки зрения строения ткани момент—голосоведение в аккордовой структуре и вертикальные отношения в линеарной—требует, тем не менее, возможно большего самостоятельного развития, хотя и не достигает преобладающего значения, свойственного главному моменту.

Гармоническая ткань достигает высшего художественного совершенства только тогда, когда отдельные голоса приобретают мелоди-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ческую красоту; точно так же, основное условие всякого линеарного письма заключается в образовании наиболее насыщенных гармонических сочетаний, возникающих из многоголосия. Если при этом мелодическому или гармоническому началу приписывается второстепенное значение, то это не умаляет его значения для общего художественного впечатления, но лишь указывает на различные предварительные установки; поэтому, как это выяснится из дальнейшего, и техника должна быть совершенно различной. В контрапунктической технике отношение к вертикальным явлениям обусловлено мелодически направленным основным стремлением; поэтому технические приемы, основанные только на учении о гармонии, окажутся совершенно несоответствующими.

Развитие музыкального становления определяется в обоих случаях следующим образом: мелодико-полифонное (контрапунктическое) письмо исходит из линии и только путем соединения нескольких линий образует вертикальные созвучия; в аккордовом же письме бо́льшая или меньшая оживленность и подвижность голосоведения может возникнуть из последовательности вертикальных звучаний. Если гармоническое письмо покоится на массивном вертикальном фундаменте и состоит из игры аккордовых звучностей, то в контрапунктическом письме властвует энергия движения; стремление к линейной структуре, горизонтальный замысел всегда первенствует. Как явствует из самого разделения дисциплин гармонии и контрапункта, теория стремится к преодолению этих противоположных технических условий при изучении композиции, исходя из двух различных представлений. Во время занятий, по крайней мере—учение о контрапункте должно противополагаться учению о гармонии; почти во всех учебных планах гармония справедливо выделяется и помещается перед контрапунктом, техника которого стремится к мелодическому многоголосию. Остается исследовать, насколько сильно в современном учении о контрапункте влияние мелоса, насколько используется линеарное письмо.

Обычные теоретические изложения контрапункта служат по большей части педагогическими руководствами к приобретению техники, направленной главным образом на голосоведение; они исходят из более давних теоретических сочинений, в которых подлинные основы системы едва намечены и высказаны совершенно неясно; вряд ли они тогда ясно сознавались теоретиками, которые отсеивали только технические явления и пытались их более или менее систематически излагать. Во всей старой теории подлинные основные мысли и предпосылки системы скрыты за методикой и совершенно заслоняются всевозможными правилами (что по большей части происходит и в развитии учения о гармонии); книги задуманы, главным образом, в качестве дополнения к практическому обучению.

Понятия „контрапункта“ и „паралинеарности“.

Каждый учебник начинает с утверждения, что в основе контрапунктической техники лежит установка на мелодическую структуру; кроме того, изложение обычно начинается с объяснения слова

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

„контрапункт". Редко случается, чтобы определение вполне ясно указывало на основную мысль и основной недостаток целой дисциплины. В слове „контрапункт" заключено зерно того смешения понятий, которым проникнута общеупотребительная теория мелодико-многоголосного письма и которое искажает подлинный смысл и цель его. „Контрапункт", значит, „нота против ноты", то есть расположение тонов друг против друга. Исходя из этого, следовало бы начинать с поисков такого соединения двух голосов, при котором тоны обоих постоянно совпадали бы друг с другом, будучи равной длительности; остальные разновидности соединений голосов в нотах различной длительности и т. д. основывались бы на этом первоначальном упражнении. Этим в корне была бы разрушена тенденция горизонтальной структуры. Ясно, что „нота против ноты" означает связывание тонов, отстоящих на определенные интервалы; но двухголосное письмо, в основе структуры которого кладется одновременное звучание двух тонов („нота против ноты") представляет последовательность отдельных аккордовых явлений (безразлично, двухголосных или же трех- и четырехголосных). Стремление к соблюдению мелодического рисунка в последовательности тонов каждого голоса по существу ничего не меняет. Выражение Punctum contra punctum, т. е. одновременность двух тонов, подошло бы именно к понятию вертикально-гармонического явления, т. е. аккорда. Название „контрапункт" означает как раз противоположное тому, что оно должно означать; ибо мелодико-полифонное письмо представляет полную противоположность такому, в котором каждый отдельный тон голоса связывается с отдельным тоном другого, нота помещается против ноты; наоборот, мелодико-полифонное письмо стремится к тому, чтобы линии развивались рядом друг с другом. Как уже было сказано в предыдущей главе, оно не является рядом созвучий, точно так же, как линия не есть сумма тонов; итак, в основу всей системы теории контрапункта кладется замена предполагаемого линеарного строения аккордовым. Поскольку теории нехватает понятия линеарности, как единства и целого, то рано или поздно она все равно вернется к аккордовой структуре, какие бы системы она ни конструировала. Поэтому, в названии „контрапункт" уже выражается отступление от многоголосного линейного принципа; при выборе выражения, более соответствующего горизонтальному строению, следует исходить из следующего соображения: не нота противопоставляется ноте, а линия линии—следовательно лучше говорить не о контрапунктическом письме, а о контралинеарном; но линии, собственно говоря, размещаются не против друг друга, а рядом—таким образом, чтобы их движение по возможности не препятствовало друг другу; поэтому еще лучше говорить о паралинеарном письме (παρα—около), так как само слово contra указывает на вертикальный разрез, тогда как παρα более выражает пробегающее мимо движение. Но еще более существенным, чем внешнее определение, является сохранение основной мысли и цели линеарного принципа, который, в противоположность гармоническому строению, представляет строение в направлении продольного разреза. В этом значении укоренившееся выражение „контрапункт" будет употребляться в дальнейшем изложении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мы должны отрешиться от привычных теоретических представлений и подойти к изучению полифонии со стороны основного стремления, заключенного в происходящих в ней процессах. Старое учение о контрапункте должно быть пересмотрено в связи с постановкой проблемы о сущности полифонии. Если техника исходит из активности мелоса, то она стремится к структуре, образующейся из линейных сил и несомой ими; соединение нескольких линий уплотняется тогда в аккордовые формы, но общий замысел отнюдь не исходит из аккордов или гармонической основы. Совершенно разные вещи: полифония, насыщенная аккордами или же несомая аккордами. Основная цель концепции состоит в том, чтобы пути линий, развиваясь одновременно, могли проникать друг в друга по возможности независимо от соображений вертикального порядка (хотя развитие второстепенных вертикальных явлений до возможно более полного самостоятельного гармонического значения и составляет дальнейшее требование настоящей полифонной техники). Основная установка, исходящая из линии и направленная к линеарной структуре, нисколько не изменяется тем, что в дальнейшем она выявляется лишь до известной степени, вследствие стоящих на ее пути вертикальных явлений.

Если мы твердо установим этот принцип как тенденцию контрапункта, то в чисто техническом отношении вертикальные явления окажутся некоторыми препятствиями к его осуществлению. И если линии никогда не смогут вполне освободиться от относительного подчинения вертикалям, то все же содержанием и целью контрапункта всегда будет техника, добивающаяся возможно большей независимости линейных образований; с другой стороны, искусство контрапункта состоит в сообщении вертикальным явлениям мощной ясности и тонально организованной гармоники. Таким образом, только тот контрапункт можно назвать совершенным, который, несмотря на необходимую предпосылку требования возможной полноты, ясности и самостоятельного значения созвучий, создает впечатление полной свободы от гармонических соображений; т. е. вся его структура должна носить характер оживленного внутреннего процесса, исходящего и развивающегося исключительно из линейной концепции. Конечно под этим не подразумевается полное пренебрежение к образующимся созвучиям; наоборот, они должны быть преодолены определенной техникой развития линий. Итак, исходной точкой должно быть стремление к наиболее свободной игре сил линейных движений. Сущность контрапунктического письма должна быть снова обретена не путем теоретической установки, а путем музыкального вчувствования в линии. Энергия слышания контрапунктического письма совершенно иная, чем гармонического. Под влиянием искаженных теоретических понятий вместо процессов движения и развития внутреннего напряжения в мелодической линии теперь односторонне выдвигается момент созвука. Неправильная теоретическая установка и искажение слуха всегда идут рука об руку.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава вторая.

Система Фукса и ее отношение к проблеме контрапункта.

Методическая сторона.

Обычное представление о контрапункте в основных чертах исходит из вышедшего в 1725 г. и получившего широкую известность сочинения Фукса (1660—1741) Gradus ad Parnassum, в котором сделана попытка изложить учение о композиции согласно с современным ему состоянием теории. Хотя сама эта книга уже вышла из употребления, тем не менее она содержит основные мысли учения о контрапункте, в том виде, как оно сейчас изложено в учебных планах консерваторий и специальных школ. Огромное большинство употребительных учебников, несмотря на значительные изменения и модернизацию, все же крепко держится за эти основы. Назову самые распространенные из них: книги Альбрехтсбергера, Керубини (в обработке Галеви), Дена, Рихтера, Беллермана, Буслера, Тирша, Ядассона; точно также более современные: Римана, Дрезеке (Der gebundene Stil), Праута, Креля, Пипера, Шенкера, Штёра и др. в основных чертах еще связаны с системой Фукса. Изложу вкратце этот метод. Следуя исторической традиции, Фукс начинает с работы над Cantus firmus: это данная заранее мелодия, состоящая из равных медленных единиц, большей частью целых нот, и обычно заимствованная из грегорианского хорала; к ней приписывается второй голос в качестве контрапункта; это упражнение постепенно усложняется в пяти последовательных вариантах, так наз. „пяти разрядах“. В первом „разряде“ пишется нота против ноты равной длительности; при этом исходят из принципа образования только таких интервалов, которые переносимы музыкальным слухом,—т. е. согласно состоянию тогдашней теории—только консонансов (конечно, за исключением параллельных квинт и октав). Это основное упражнение первого разряда является чистейшим выражением принципа „ноты против ноты“. Далее, „второй разряд“ разрешает две ноты в контрапункте против одной в Cantus firmus, причем при движении секундами последующая может быть диссонансом, но при скачках, точно так же, как и на первой половине такта обязателен интервал, консонирующий с целой нотой Cantus firmus'a. В „третьем разряде“ четыре ноты помещаются против одной, причем на первой и третьей четверти такта обязателен консонанс, а на последующих слабых частях возможен как консонанс, так и проходящий диссонанс. „Четвертый разряд“ заключае в зародыше всю технику диссонансов; здесь опять нота против ноты Cantus firmus'a, но уже в синкопическом отношении; побочный голос движется, таким образом, с середины на середину такта, в то время как ноты данного голоса длятся от начала до начала такта. При этом синкопические ноты контрапункта не связаны в своем движении (т. е. они могут двигаться и скачками) при условии, что они консонируют с нотой, вступающей в начале следующего такта, т. е. на половине их длительности; но если в начале нового такта образуется диссонанс, то обязателен ход на ступень вниз; таким обра-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

зом этот „разряд“ допускает лишь двухголосные задержания. Наконец, „пятый разряд“ (так наз. „цветистый“ контрапункт), разрешает ученику применять все до сих пор неиспользованные нотные длительности, свободно противопоставляя их целой ноте Cantus firmus'a. При этом неоднократно указывается, что концепция нового голоса должна стремиться к „приятному“, „мелодическому“ рисунку. Затем эти же пять разрядов проделываются в трех- и четырехголосном контрапункте. Кроме того в каждом разряде, конечно, нет недостатка в более детальных технических указаниях. Мы оставляем их сейчас в стороне, так как дело касается лишь самой сущности метода и исследования его как с теоретической и педагогической стороны, так и со стороны исторического развития теории контрапункта.

С первого взгляда становится очевидным, что в этом чисто внешнем разделении на пять „разрядов“ нет решительно ничего, кроме заранее предуказанного плана практического обучения (сам Фукс указывает на то, что он руководствовался при составлении книги педагогическими соображениями). Он никоим образом не является ответственным за то, что с течением времени его схема была возведена в догму „теории“. Но в наши дни не только у учеников, но и у настоящих музыкантов можно встретить глубокое и серьезное убеждение в том, что контрапункт „состоит из этих пяти разрядов“; как будто бы эти пять ступеней обучения имеют что-либо общее с сущностью контрапункта.

Сама по себе книга Фукса нисколько не хуже и не лучше целого ряда подобных же сочинений той эпохи; она соответствует тогдашнему состоянию теоретической и дидактической музыкальной литературы; стремление к обобщению музыкальных законов без сомнения можно поставить ей в заслугу. Возможно, что авторитет Фукса как венского придворного капельмейстера и оперного композитора, так же как и внушительный педантизм изложения во многом способствовали тому, что в существенных чертах его взгляды сохранились до наших дней. Хотя бесчисленные новейшие учебники, вводимые в учебных заведениях, отступили от него в частностях, приспособляя к установленной системе более или менее гармоническую фактуру, и затыкали щели разваливающегося здания дополнениями и примерами,—тем не менее основа его контрапунктического учения осталась незыблемой. Поэтому, чтобы подойти к основам оффициального учения о контрапункте, необходимо вернуться к книге Фукса, заслуживающей полное уважение с исторической точки зрения. Однако, теоретическая ее ценность почти уничтожается, если сравнить ее с современным ей положением искусства. Она вышла через три года после I части „Wohltemperiertes Klavier“ Баха [1]), и Риман (Geschichte der Musiktheorie, стр. 395) справедливо замечает, что она „устарела уже ко времени ее окончания“. Однако это не препятствует тому обстоятельству, что в наши дни контрапункт изучается более по Фуксу, чем по Баху.

Зависимость от первоисточника—Gradus ad Parnassum, заходит настолько далеко, что многие распространенные учебники и учебные планы бесчисленных консерваторий крепко держатся за преподавание

---

[1]) т. е. в 1725 г. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

контрапункта в средневековых ладах и серьезнейшим образом считают употребление мажора и минора, за „более свободный“ контрапункт. Кроме того, при обучении контрапункту зачастую придерживаются употребления устаревших ключей. Но если это и оправдывается желанием вести обучение на основе исторического развития или же использовать случай употреблять старые ключи, то все же главную роль здесь играют не „педагогические“ намерения, а чисто традиционный план учебников, которые не могут освободиться от условностей первоначального образца. Именно в изучении контрапункта, где все дело заключается в наиболее свободном и широком размахе развивающихся линий, учащийся должен сосредоточиться на преодолении самого звучащего материала и такие бесполезные пережитки, как лады и старые ключи, явятся для него только лишним препятствием.

Вертикальные и линеарные моменты.

Для того чтобы добраться до теоретических предпосылок, скрытых за учением Фукса со всем его методическим балластом, надо исходить из исследования такой техники, в которой заключены как вертикальные, так и горизонтальные моменты структуры; таким путем можно притти к основам их теоретического смешения.

Вертикальным моментом в системе Фукса является соединение „ноты против ноты“; сущность теоретического представления здесь заключается в том, что Фукс основывает возможность одновременного звучания мелодических голосов на связи одновременных тонов; при этом дело еще не касается непосредственного образования гармоний тонального трезвучия; определяющим моментом является вопрос о переносимости образуемых интервалов—т. е. главным образом о консонирующих интервалах. Поэтому, если при возрастающем числе голосов фактура принимает аккордовые формы, то все же они будут отличаться от непосредственного соединения тонов в аккорды. Разница заключается в том, что вступление новых голосов определяется известными интервалами; таким образом по Фуксу образование аккордов определяется примитивными правилами учения об интервалах (только в новейших учебниках этот принцип получает дальнейшее развитие, а именно собирание тонов в аккорды определяется уже не только избранными интервалами, но формой самого аккорда, причем между аккордами образуется ясная тональная связь).

В этом, как бы еще не созревшем представлении Фукса об отношениях созвучий, казалось бы, мог участвовать момент линеарного развития, хотя бы в виде основной установки; ибо если созвучия не являются первоначальным моментом и зависят от отдельных тонов последовательно вступающих мелодических линий, то теоретическую основу допускаемых интервалов составляют не определенные аккордовые воздействия, а скорее возможности созвучий, в отрицательном смысле. Для понимания отношений вертикальных и горизонтальных моментов у Фукса вообще характерно, что в принципе допускаемости интервалов еще ясно высказывается стремление относить все явления, даже вертикальные созвучия, к голосоведению, всю законо-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мерность принимать за его следствие. Однако нельзя видеть в этой скрытой оценке вертикальных отношений, как вторичного момента, мысль, направленную к определенной цели и влекущую за собой плодотворное развитие; эта точка зрения имеет исключительно историческое обоснование.

В своей теоретической системе Фукс работает исключительно в средневековых ладах; уже это обусловливает известное господство линеарного момента, ибо средневековые лады состоят из определенных типов скал, являющихся подпочвой мелодического образования, с установленным порядком распределения тонов и полутонов и правилами объема каждого лада, основных тонов, заключительных формул и т. д.,—т. е. они представляют чисто мелодическое понятие лада (хотя несомненно некое скрытое гармоническое чувство безусловно участвовало в их образовании). В системе Фукса линии задуманы в определенных ладах, но гармонический момент в нашем смысле, т. е. тональная связь и образуемые голосами аккордовые формы еще не сформулированы теоретически в смысле тональных трезвучий, а поэтому и не являются основами, предуказывающими движение линий. Средневековые лады у Фукса служат опорами, поддерживающими до известной степени линеарную ткань, и сводящими теоретические понятия к известным мелодическим образованиям. Вследствие того, что как Cantus firmus, так и каждый отдельный голос пишутся по типу этих средневековых ладов, мелодическая направленность сохраняется даже там, где принцип „ноты против ноты“ сообщает структуре вертикальный характер. То обстоятельство, что средневековые лады, а вместе с ними старинное одноголосное пение во всех давних теоретических сочинениях получили мелодическое обоснование, послужило причиной лишь постепенного установления привычного нам понятия аккорда, вместе с развитием многоголосия. Стадия теоретического развития, в которой находится система Фукса, с ее теоретическим объяснением вертикальных явлений по принципу допускаемости интервалов, лишь нащупывает путь в этом направлении.

Хотя на смену застылым средневековым ладам появляются мажор и минор, и гибкость мелодики неизмеримо возрастает, это достижение следует отличать от линеарного принципа и не смешивать их. Поэтому не отказ от средневековых ладов и их норм, совершившийся после Фукса, является причиной ослабевания линеарного момента, а скорее уход от заключенной в них мелодической силы; сила эта не могла развиться только потому, что была втиснута в узкие рамки норм теоретического контрапункта.

Теоретические взгляды Фукса, касающиеся не только контрапунктической техники, но и гармоники, значительно отстали от искусства современной ему эпохи и—независимо от неудачной формулировки—соответствуют примерно технике вокального стиля XVI столетия; некоторый остаток стремления к линеарной полифонии в них еще сохраняется, а именно в принципе мелодической концепции в средневековых ладах и соединения линий согласно образующимся интервалам.

Но все несчастье заключается именно в дальнейшей разработке теории Фукса, которая не только оставляет совершенно без

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

внимания момент независимого и мощного линейного развития,— основы мелодической полифонии,—но молчит и о значении отрицательной установки по отношению к вертикальным созвучиям и о проблеме контрапунктического письма. Оба эти вопроса представлены в такой системе, которая совершенно уничтожает основы линеарного письма.

Разрушение скрытых линеарных моментов в дальнейшем развитии системы.

Далее выясняется, что установка „пяти рязрядов“ имеет значение не только практического метода обучения, возникшего из сухого рационалистического схематизма школьного учителя; они имеют существенное значение и для теоретического развития проблемы. Система работы от ноты к ноте обусловливает, еще до перехода к техническим вопросам многоголосия, полнейшее разрушение самого понятия линии, и совершенно связывает всякое мелодическое чувство. Развитие линеарного момента, скрытого в принципе допускаемых интервалов, прежде всего повлекло бы за собой возрастающее значение мелоса, как активного элемента. Уже сам по себе Cantus firmus распадается на отдельные ноты и утрачивает линеарный смысл, потому, что каждый из его медленно следующих друг за другом тонов вырывается из мелодической связи и становится базой для вертикального строения. Но и контрапунктирующие голоса также задумываются не как линии, а строятся нота за нотой. Благодаря этой системе во всех голосах отсутствует сущность полифонии—поток внутренней мелодической энергии. Требование стремления к возможно большей мелодической закругленности и „приятности“ рисунка, которое можно найти почти во всех учебниках, следующих системе Фукса, не затрагивает даже самым отдаленным образом представления о внутренней мощи и силе развития линий полифонного стиля; она остается недостижимой, пока линия не рассматривается как нечто первоначальное и самостоятельное, а перескакивает от одной вертикальной опоры к другой, или же, в лучшем случае (как в более оживленных „разрядах“) между этими опорными точками едва пробивается слабая тенденция собственного движения.

Основное требование полифонии заключается в том, чтобы активная сила мелоса пронизывала всю ткань; одни советы „принимать во внимание мелодический момент“ никак не смогут сообщить линейному потоку значение основного элемента ткани. И хотя с окончанием стадии обучения и падает ограничение „пятью разрядами“, все же остается тот способ соединения линий, который укоренился при этой системе обучения. Что же касается самого искусства соединения линий, то еще задолго до проникновения в величие полифонного стиля мы можем оценить по достоинству попытку дать мелодическое развитие сообразно вариантам тактового деления. Предлагается строить линии из равномерных целых, половинных и четвертных нот (I, II и III „разряды“) и изучать отдельно каждую из этих ритмических последовательностей (точно основой мелодики когда-либо было распределение временных длительностей!);

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

затем, когда это все „упорядочено классификацией“ и кроме того разрешены целые ноты „синкопированного контрапункта“ (IV „разряд“), ученику дается „наибольшая свобода“ (буквальное выражение); отныне он может „пройденные“ им до тех пор нотные длительности свободно располагать по собственному выбору (если вообще может быть речь о таковом в этой системе обучения). Таким образом невинная жертва этого постепенного обескровливания наконец достигает высшего блаженства—„пятого разряда“, который носит название „цветистого“ или же „смешанного“; (что имеет несколько двусмысленное значение); затем следуют те же пять разрядов, но уже в трехголосном и, наконец, в четырехголосном контрапункте. Линии развиваются опять равномерными целыми, половинными и четвертными нотами—как будто бы здесь происходит игра не линий, а нотных головок. Но при этом данный голос продолжается теми же оцепенелыми целыми нотами; только более „модернизованные“ учебники осмеливаются в виде исключения, упоминать „такой случай“, когда оба или несколько голосов приобретают мелодическую оживленность. Для подлинного фуксовского учения этот случай, повидимому, находится по ту сторону добра и зла. Вряд ли можно себе представить систему, находящуюся в большем противоречии с жизнью художественного произведения, чем эти „пять разрядов“, в которых за основу соединения линий принимается механическое сопоставление определенных тактовых единиц, само по себе не имеющее ни малейшего значения; мелодия никогда не образуется из сцепления отдельных тонов. И если и тут последует возражение, что разделение по ритмическим единицам преследует педагогические цели, то ведь это же еще хуже: чувство линейного развития тем самым искажается уже с самого начала и получает совершенно ложную установку. Этот процесс приводит к школьно-примитивным основам линейного искусства. Невозможно довести учеников до изучения художественной техники, после того как в течение месяцев они занимались глупостями (существуют учебники, которым и этого не достаточно; они обогащают учение о контрапункте новыми и новыми „разрядами“, считая их за особые достижения. Так напр., к старой системе прибавляется новый разряд—у Фукса являющийся вариантом III разряда—в котором три ноты пишутся против одной. Другие придумывают „шестой“ „разряд“ для контрапунктирования ритмически оживленному Cantus firmus'у).

С этим представлением о мелодике, теоретически совершенно неудачным и богатым вредными последствиями в педагогическом отношении, связана столь же неудовлетворительная теория многоголосного сочинения; она представляет не что иное, как сухую разработку основной мысли, заключенной в словах punctum contra punctum (I „разряд“), которая до известной степени вариируется и оживляется. Первый „разряд“ в действительности есть гармоническое письмо, уже потому, что хоралообразная длительность тонов слишком мало поддается горизонтальному восприятию; но это гармоническое письмо получается чрезвычайно неуклюжим благодаря старому принципу суммирования интервалов. Все это руководство к контрапунктированию, изложенное у Фукса, разлагает могучий поток полифонно-мелодического развертывания и разбивает его на отдельные

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

куски, исходя из нагромождения тонов на сильные части такта; в результате создается голосоведение, похожее на что угодно, но не на мелодическую ткань. Ткань при этом состоит из ряда опорных точек, которые задерживают всякое стремление к движению и противостоят всякому полифонному развитию. Все становится застывшим и неподвижным, вместо радости движения—основы и содержания полного жизни контрапунктического искусства. Поэтому вся композиционная техника, исходящая из Cantus firmus'a и последовательно прибавляющая к нему голоса, ни в коем случае не означает господства горизонтального момента, как это принято думать. Работа над Cantus firmus'ом имеет только методическое значение; теоретическая точка зрения в сущности его отрицает, потому что благодаря способу его применения линеарный момент уничтожается и заменяется законами аккордового образования. Cantus firmus становится чисто внешним пережитком первоначального линеарного замысла, который поглощается аккордовым письмом; сила, создающая подлинную мелодическую связь линеарного письма, давно уже им утрачена. Таким образом, многоголосное линейное образование, несмотря на внешнее условие наличия одного мелодического голоса, есть нечто второстепенное; Cantus firmus р а з л а г а е т с я на отдельные тоны, в то время как остальные голоса с о с т а в л я ю т с я из отдельных тонов. Поэтому вся концепция становится вертикальной.

Идея расположить образование линий согласно постепенно уменьшающимся равномерным нотным единицам и принять эти внешние варианты за основу контрапунктического метода—пожалуй, наиболее неудачная идея из всего схематизма Фукса. Она не принадлежит самому Фуксу, но лишь использована им и доведена до крайних пределов окоченелого педантизма; если более старые системы, стремясь к педагогическому и как можно более основательному изложению, пришли к этой схеме разделения, то это вполне объясняется духом средневековой схоластики. Д. Царлино в 40-й главе своей Institutioni harmoniche, вышедшей в 1588 г., т. е. почти за 150 лет до книги Фукса, также начинает с контрапункта „ноты против ноты", равных длительностей, а затем (в 42-й главе) вкратце перечисляет технические возможности писать против данного тематического голоса по две или по несколько нот, в равномерной или свободной последовательности. Но упоминаемая у Царлино возможность контрапунктирования нотами различной длительности развивается у Фукса в обширный метод и укладывается в схему; в более короткой и свободной формулировке Царлино (хотя она и рекомендует начинать с поисков возможности созвучий „нота против ноты"), все же ясно ощущается первоначальное стремление к наиболее свободному развитию мелодических линий в дальнейшем. Царлино не ограничивается при этом только такими Canti firmi, которые состоят из длинных равных нот, а рекомендует одновременно находить свободный тематический голос, т. е. писать фугу двухголосно и трехголосно. Книги Фукса, по сравнению с Царлино, содержит более развитые и совершенные, соответствующие его эпохе указания, в особенности относительно упрощения голосоведения: но в целом, главным образом по причине доведенного до мелочности педагогического схематизма, она гораздо

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

суше. Упоминаемая Царлино возможность оживленных контрапунктирующих голосов превращается у Фукса в беспомощную школьную конструкцию, вполне соответствующую, впрочем, состоянию теории и педагогики в начале XVIII века. Однако уважение к ней сохраняется, благодаря тому, что как все учение, так и внешние варианты „пяти разрядов“ до сих пор пользуются предпочтением в учебниках, в качестве схемы для деления. Вообще для современного состояния педагогики характерно то почти непонятное обстоятельство, что никто не отдает себе отчета, какое механическое и педантическое представление создается благодаря этому чисто внешнему подходу к мелодическому формообразованию, не говоря уже о полном отсутствии понимания сущности и внутренних особенностей мелодического развития. Если сопоставить переплетающиеся в системе Фукса горизонтальные и вертикальные основы, то обнаружится, что неясность их взаимоотношений является причиной неправильного понимания сущности контрапункта. И здесь теория цепляется за явления взаимодействия вместо того, чтобы проследить их истинную причину. Уже упоминалось о том, что противопоставление гармонической и контрапунктической техники не может быть проведено полностью; мы уже говорили об установке современной теории по отношению к мелодике,—установке, которая до сих пор не усвоила подлинной сущности мелодических явлений и выводит мелос из чуждого ему гармонического момента.

Но если противоречие ясно обнаруживается при более широком взгляде,выходящем за пределы теоретических систем, то проследить его в прежнем учении о контрапункте далеко не легко. Ибо здесь теоретическое смешение обоих моментов пронизывает все систематическое развитие, и вся трудность заключается в исследовании, насколько переплетены отдельные понятия, которыми оперирует система. В противоположность другой крайности—теоретическим воззрениям наших дней, по которым все музыкальные явления считаются выросшими на гармонической почве, в старом понятии контрапункта смешение вертикального и горизонтального момента происходит в другом направлении; Общеупотребительное учение о контрапункте, основная мысль которого выражается в определении „нота против ноты“, приходит от соединения двух голосов к аккорду (правда, невольно, но фактически это оказывается именно так); современная же теоретическая точка зрения прямо начинает с того, что объясняет одноголосную линию как скрытую последовательность гармоний. Но окончательная зрелость этой последней точки зрения есть не что иное, как последовательное развитие из первой, указавшей дорогу к возвращению всей контрапунктики к гармонике.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава третья.

Историческое развитие проблемы контрапункта.

Зачатки многоголосия. Первичное противоречие, заложенное в понятии „контрапункт“.

Попытаемся проследить те нити, которые участвуют в историческом развитии учения о контрапункте и вплетаются в теоретические взгляды XVIII столетия, изложенные Фуксом. Путем широкого исторического обзора неясное и промежуточное положение этой системы обнаружится лучше всего.

Во взглядах Фукса перекрещиваются мелодический момент средневековых ладов и момент аккордового восприятия (как в систематическом, так и в историческом развитии). Если дальнейшее развитие этих взглядов повело к возникновению аккордовой теории, то историческое прошлое системы восходит к одноголосному искусству грегорианского пения. Когда в западно-европейской музыке впервые возникли попытки многоголосия, это было стремление к одновременному исполнению мелодий, основанных на грегорианском хорале, а никоим образом не вертикально направленная тенденция. В своих поисках основы одновременного звучания мелодических образований старые теоретики исходили из возможности применения тех интервалов, которые образуются при простейших отношениях чисел колебания, т. е. наиболее сильной степени консонирования (что соответствовало состоянию унаследованной от античности музыкальной теории, исходившей из математических пропорций длины колеблющихся струн). Так возникла древнейшая форма многоголосия— „органум“ X столетия, состоявшая в движении параллельными квинтами. Уже в этих примитивных попытках многоголосия теория, основанная на физико-математических исследованиях, приходит к связыванию тона за тоном, что нарушает основную тенденцию первоначальной проблемы — стремление к одновременному звучанию двух мелодий, основанных на грегорианском хорале; в дальнейшем это приводит к сцеплению отдельных созвучий[1]). При этом следует принять во внимание, что в эпоху одноголосного искусства грегорианского хорала само музыкальное слышание было направлено главным образом на мелодические отношения (несмотря на несомненное участие подсознательного естественного гармонического чувства); первоначальная установка старого многоголосия направлена линеарно, в то время как теория, разрешая проблему одновременного соединения линий, обратилась, напротив того, к возможностям связывания тона за тоном. В данном случае не имеет особого значения, что

---

[1]) Guido Adler. Der Stil in der Musik, I Buch, Leipzig, 1911, стр. 241): „Эти созвучия в действительности воспринимались как вертикальные комплексы звучания, хотя в теоретическом изложении старого „органума“ и фобурдона сохранялась фикция самостоятельного ведения „voces organales“, отстоящего на квинту от „vox principalis“, точно так же как параллельные ходы терций и секст рассматривались как самостоятельные параллельные голоса. Теоретический взгляд не покрывается в этом случае практическим его применением.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

разрешение проблемы, явившееся результатом древнейших теоретических воззрений, т. е. квинтовый органум, приобрело форму, без сомнения также мало совпадавшую со здравым музыкальным чутьем того времени, как и с нашим (хотя нет недостатка в попытках объяснить это странное явление квинтового многоголосия изменениями, происшедшими в нашем музыкальном слухе); самое интересное в этом неудачном решении вопроса заключается в более значительном явлении, а именно: что вследствие привлечения в качестве вертикальной основы определенных простейших интервалов уже с первых шагов многоголосия начинается борьба между вертикальным и горизонтальным моментом слышания, противоречие между консонансовым характером квинты, как созвучия, и характером последовательностей параллельных квинт, как явления горизонтально направленного слышания; с этой же точки зрения, т. е. борьбы между вертикально-гармоническим и мелодическими отношениями, обусловливающими технику письма, следует рассматривать и все дальнейшее развитие как полифонного искусства, так и его теории. При взгляде на историю композиционной техники (как и на самую теорию) следует обращать внимание более на основную установку, чем на результаты технического формообразования. Историческое исследование, изучающее лишь видимые формы, а не скрывающиеся под ними силы, всегда будет носить до известной степени механический характер. Поэтому мы должны обратить внимание не на тот ложный путь, по которому направился квинтовый органум, а на причины его возникновения [1]). Правда, из этого примитивного начала теория развилась до необозримого величия наших дней, и мы почти не можем говорить о связи современного музыкального учения с квинтовым многоголосием; но тем не менее до сих пор еще не исправлена та первоначальная ошибка, которая продолжает связывать настоящее развитие многоголосия и содержит в зародыше столь значительный по последствиям принцип punctum contra punctum.

Тот же принцип проводится и в последующих формах „диафонии“, присоединяющихся к параллельному движению, а именно чередовании схождения двух голосов в приме и расхождения на кварту. Только в так наз. Discantus'e (начиная с XII века) появляются рядом со строгим проведением тона за тоном несколько нот против одной данного голоса,— в мелизмах, окружающих тенор (главный голос), и даже в свободной импровизации; первоначально она ограничивается строгими правилами чередования совпадающих тонов между квинтой и октавой (примой), но постепенно, благодаря естественной силе импровизации, возникает род контрапунктирования, который уже не дает подчинить себя тяжеловесным правилам теории и в свою очередь влияет на их расширение. И здесь мы опять должны

---

[1]) Все эти рассуждения Курта о „ложности пути“ примитивного многоголосия, о несовпадении его с „здравым музыкальным чутьем того времени“ (?) и т. п. представляют собою (как и дальнейшее краткое изложение эволюции полифонии) весьма упрощенное и схематическое объяснение сложных, скрещивающихся и далеко не столь механически чередовавшихся процессов. В данном случае место смелого исследователя заступает перед нами упрямый рационалист, идущий мимо познавания исторической закономерности и интонационной обусловленности судимого им явления. (Прим. ред.)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

видеть процесс исторического развития не в отдельных явлениях, в которых преодолеваются древнейшие формы многоголосия, а обратить внимание на то, как, несмотря на первоначальное требование писать ноту за нотой в наиболее консонирующем после октавы интервале, т. е. в квинту, все же прорывается основное стремление к соединению мелодических линий; это обнаруживается прежде всего в принципе диафонии с господствующим в нем встречным направлением, т. е. пластическим выявлением линеарности, а затем в возрастающей — благодаря мелизматическому движению—самостоятельности контрапунктирующего голоса. Конечно, развитие мелодики пока еще совершается в скудных пределах двухголосия. В особенности указания теоретических трактатов на диафонию, предписывающие приму только в начале и конце, и противоположное движение в остальном являются реакцией против первоначального сцепления тона за тоном в совершенных консонансах; это воля, выдвигающая вперед мелодическую связь, а не просто вертикальные отношения созвучий; ибо совершенные консонансы помещаются теперь только в важнейших точках произведения.

И в дальнейшем развитии теории и техники мы можем проследить то же колебание между установкой на вертикальные и линеарные явления. Сцепление одновременных тонов способствует медленному возникновению ощущения форм созвучий; это ощущение переходит границы первоначального теоретического воззрения на допускаемость исключительно консонирующих интервалов, связанного с математическими отношениями длины колеблющихся струн. Гармоническое чувство указывает пути к таким созвучиям (в то время еще не имеющим теоретической формулировки), которые относятся к форме трезвучия; в XIII столетии терции и сексты получают признание, как консонансы, и постепенно становятся господствующими интервалами, в то время как „совершенные“ консонансы отодвигаются на крайние точки и остаются в качестве установленной формулы в начале и конце произведений, а также в кадансах, заключающих отдельные части. Трехголосное письмо, проникшее из Англии, так наз. фобурдон, в котором Cantus firmus сопровождается параллельными терциями и секстами (следовательно, по внешнему виду это секст-аккорды), в значительной степени содействует вырабатыванию аккордового чувства в смысле формы трезвучий. Одновременно с этим развиваются основные правила голосоведения; в XIII веке уже существует запрещение параллельных октав, в XIV — параллельных квинт. В возникшем во Флоренции Ars nova XIV столетия возрождается основное стремление к мелодическому многоголосию, освобождаясь от правил связывания тона за тоном, господствовавших первоначально в многоголосии; помимо работы над Cantus firmus'ом, возникает новая техника, в которой к свободно сочиняемому верхнему голосу прибавляются другие голоса. Линеарность снова вступает в борьбу со стремлением к технике отдельных вертикальных созвучий; с другой стороны, название Contrapunctus (впервые введенное Иоганном де Гарландия младшим около 1300 г.) начинает применяться к способу соединения тонов попарно, рекомендуемому теоретиками.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Нидерландцы и зачатки развития гармонического письма.

Зарождение нидерландских школ, которые в период от XIV до XVI века доводят искусство вокального контрапункта до пышного расцвета и вместе с тем до предела его развития, происходит еще в Ars nova. Многоголосное письмо нидерландцев снова исходит из Cantus firmus'а в теноре, окаймляющегося сверху и снизу остальными голосами; но стремление к мелодической концепции одерживает верх и мощно проявляется в возникновении имитационного письма, свободно развивающегося из первоначально строгого канона; благодаря ему как музыкальное восприятие, так и техника сильно отклоняются от концентрации на отдельных созвучиях „ноты против ноты" в сторону мелодической устремленности.

Определенные мотивные образования разрабатываются как замкнутое линейное единство; правда, первоначальная линеарная связь самого Cantus firmus'а утрачивается, и он перестает быть мелодией, но, распавшись на отдельные тоны, которые медленно продвигаются сквозь ткань переплетающихся имитационных голосов и служат опорой для образуемых ими вертикальных созвучий, Cantus firmus снова приобретает линеарный смысл, потому что имитации уменьшения и обращения обусловлены его мелодическим рисунком. Таким образом Cantus firmus мелодически объединяет всю ткань. Но техника нидерландцев содержит еще один признак той основной воли мелодического многоголосия, которая была умерщвлена принципом „ноты против ноты". Голоса прибавляются к Cantus firmus'у последовательно, т. е. развертывание отдельных линий стоит впереди вертикально-аккордовых впечатлений; в этом обнаруживается указанное выше промежуточное положение определяющего вертикальные отношения приципа допускаемости интервалов, принципа, который одновременно является остатком старого и началом нового. С другой стороны, при большом числе голосов, которого часто достигали вокальные произведения, фактура естественно все более и более приобретала гармонический характер.

Мелодическое ощущение настолько сильно проявилось в этом письме, что заложенная в мелосе сила движения смогла победить первоначальную застылость средневековых ладов и повлияла на образование в них вводных тонов там, где этого требовал смысл и направление движения — в стремлении к конечным тонам (finalis). Так возникла так называемая musica ficta. В то время как образование отдельных линий еще определяется церковными ладами и сохраняет их характер, несмотря на начинающуюся альтерацию, внутри все более и более оживляющейся структуры многоголосия возникает гармоническое ощущение; с возрастающей ясностью оно исходит из обеих форм трезвучия, мажора и минора и овладевает линиями, уплотняя ткань в аккордовую компактность. Таким образом, на более развитой ступени начинающегося аккордового чувства (уже не только соединений известных интервалов) снова начинается взаимодействие вертикальных и горизонтальных явлений; они то борются, то содействуют друг другу, как две перекрещивающиеся силы, действующие в музыкальном формообразовании. Но в мно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

гоголосном письме еще не происходит сознательного обособления линеарной техники от аккордово-гармонической; неясность этого смешения сказывается в теории на протяжении нескольких столетий и объясняет воззрения Фукса, для понимания которых необходим был этот обзор исторического развития.

Уже у двух выдающихся мастеров XVI столетия, бельгийца Орландо Лассо и в особенности итальянца Палестрины, техника представляет с одной стороны завершение развития полифонного искусства нидерландских школ, а с другой — начало нового (гармонического) пути развития. Скрепление многоголосия в аккордовую компактность настолько велико, что не только достигает ясности и насыщенности гармонического впечатления, но даже зачастую на передний план композиции выдвигается пышность аккордовых красок, блистающих свежестью первой весенней зелени. И если теоретические сведения о сущности аккордов еще находятся в зачаточном состоянии, то в последовательности гармонических звучаний уже ясно проявляется стремление к аккордовому голосоведению, влияющее на линейный рисунок даже там, где сохраняется внешняя форма мелодического многоголосия: ибо гармонический стиль Палестрины вырастает из структуры письма, сохраняющей в существенных чертах формальные признаки линейно-полифонной концепции,— мотивно-имитирующее, по большей части фугированное, голосоведение, с последовательным вступлением голосов вначале; кроме того, по внешности сохраняется главный признак линеарного письма— равноправие всех голосов; но только по внешности, ибо, несмотря на сохранение упомянутых формальных особенностей, внутреннее расслоение линеарного принципа обнаруживается в ослаблении мелодической силы отдельных голосов; их мелодический рисунок все более и более определяется гармоникой, линии начинают следовать за развитием аккордовых образований, свободный порыв мелодического формования уступает место спокойным очертаниям выравнивающихся волн и мелодическое воздействие — в особенности средних голосов — поглощается гармоническим. По отношению к другим голосам сопрано приобретает перевес, как руководящий мелодический голос, хотя это и не диктуется общей концепцией. Но и в другом крайнем голосе — в басу, созревание гармонической ткани выражается чрезвычайно характерно: вместе с выравнивающейся диатоникой сопрано появляются характерные гармонические скачки баса, свидетельствующие об определенном ощущении силы аккордового основного тона.

Итак, развитие композиционной техники переживает в конце XVI века кризис, которым объясняется смешение мелодических и гармонических основ в последующем развитии теории. В это же время в немецком протестантском хорале возникает гармоническое письмо в полной его чистоте; также и светская хоровая музыка, с ее простонородным характером, главным образом итальянские песенные образования — фроттолы и вилланеллы, возвращающиеся к флорентинскому Ars nova, содействуют образованию гармонического чувства, вступающего в борьбу со старыми линеарными тенденциями художественной музыки. В эпоху этого перехода, в 1558 г. выходит

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в свет сочинение Царлино „Institutioni harmoniche“, заключающее основные теоретические понятия явления трезвучия; этим совершается переход к понятию аккордового единства от старого принципа допускаемости соединения одновременных тонов, образующих отдельные консонирующие интервалы; конечно, полное господство техники, основанной на аккордово-гармонической теории, наступает не сразу, ибо линеарный смысл, скрытый в средневековых ладах, упрямо борется с ростом понятия аккордовой тональности. И если теория все время пытается отклоняться от него, то в 1547 г. Глареан принужден дополнить восемь старых церковных ладов четырьмя новыми, для того чтобы типы скал, как основы мелодического формообразования, соответствовали возрастающему естественному гармоническому чувству. Сам Царлино в том же сочинении, которое указывает на явление трезвучия, закладывает основы техники, являющиеся, как уже сказано, зародышем системы Фукса и основанные еще на принципе допускаемости известных интервалов.

Цифрованный бас. Дифференциация гармоники и контрапунктики.

С началом XVII столетия теоретическая установка приобретает острую и решительную концентрацию на вертикальных разрезах, на этот раз имеющую решительное значение для развития теории. Это происходит вследствие появления системы нотации цифрованного баса. Вышедшая из Флоренции монодия привела к упрощению, приспособленному прежде всего для практического употребления, т. е. к сокращенному способу обозначения гармонического сопровождения руководящего мелодического голоса. Способ этот состоял в следующем: нотировалась только линия баса, а подразумеваемые при этом гармонии означались системой цифровки. Интервалы каждого отдельного аккорда отсчитывались от баса совершенно внешним способом, не имеющим ничего общего с сущностью аккордов. Так, старая цифровка XVIII столетия еще не знает понятия обращения аккордов, напр., идентичности общего основного тона у трезвучия, секстаккорда и квартсекстаккорда, т. е. не различает еще понятий основного тона аккорда и басового тона. Поэтому новое учение о цифрованном басе в сущности есть лишь более усовершенствованное и ясное выражение старого принципа связывания отдельных тонов известными допускаемыми интервалами. Система генерал-баса лишь в более ясно выраженной форме направлена к образованию определенных форм созвучий; последовательное вступление голосов и Cantus firmus в среднем голосе исчезают, и вертикальный остов соотносится уже не с ними, а с басом. Так окончательно уничтожается линеарная установка, уже давно имевшая только внешнее значение. Но конечно, аккордовая теория должна была произойти из старого способа прикрепления ноты за нотой к отдельным тонам Cantus firmus'a. Нотация генерал-баса привела в конце концов к осознанию аккордовой структуры, которая все яснее и яснее выкристаллизовывалась из числовой записи. Поэтому, несмотря на свой ремесленный характер, система цифровки все же содействовала возникновению учения о гармонии, которое оперировало уже не

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

с суммированием интервалов, а с аккордовыми звучаниями; прежде всего появилось учение об аккордах, основания которого были заложены Царлино. Рамо разработал основные формы трезвучий и их обращения (1772), что повело за собой теоретическое понятие тональности, т. е. единства гармонического отношения всех созвучий произведения к центральному основному созвучию тоники.

Таким образом развитие гармонического учения встало на плодотворный путь, и дальнейшая эволюция музыкальной теории сосредоточилась уже на нем. В отношении же контрапункта теория так и осталась почти на уровне воззрений Фукса, главным образом вследствие того, что контрапунктическая техника все более и более стала относиться теорией к области учения о гармонии; при этом обнаруживается тенденция выводить из учения о гармонии всю контрапунктическую полифонию; к этому мы еще вернемся. Однако, было бы совершенно неправильно думать, что с развитием гармонической гомофонии (достигшей полной зрелости около 1600 г. в Германии, у мастеров, обрабатывавших протестантский хорал), это аккордовое письмо совершенно заменило и вытеснило мелодическую полифонию. Напротив того, стремление к линеарному выражению, противопоставленному гармоническому, возрастает в многоголосии и доходит до крайних пределов остроты. Оба полюса музыкального ощущения вступают в напряженную борьбу. Музыкальное искусство только теперь достигает полной зрелости. Повышенное развитие обоих моментов и их интенсивное взаимопроникновение стали содержанием следующих десятилетий среднеевропейской музыки и историческими основами таких кульминационных пунктов, завершающих эпоху, как Бах и Гендель. Их фантастически многообразное линейное многоголосие достигает полной зрелости одновременно с величественной простотой гармонической насыщенности и независимо от нее. Этот внутренний раскол и устремление к противоположным полюсам техники письма, подготовлявшиеся длительным историческим процессом, обнаруживаются двояко: или в обособленном виде, когда аккордовое письмо существует бок-о-бок с линеарным, причем даже в одном произведении чередуются куски обеих фактур (преимущественно в токкатах); во-вторых — одновременно, причем благодаря интенсивнейшему ощущению как линеарного, так и гармонического элемента, музыка впервые достигает внутреннего богатства и силы полного многоголосия [1]).

Этот процесс встречного подъема и взаимопроникновения обоих элементов в историческом развитии есть тот самый основной процесс, который нельзя не принимать во внимание при изучении стиля.

Между тем уже в чисто техническом отношении с началом XVII столетия старый принцип линеарно направленной структуры получает новую пищу благодаря расцвету инструментальной музыки; ибо технические возможности инструментов благодаря большему

---

[1]) С этим расколом тесно связано следующее явление: в противовес вокальной музыки, озвучивающей слово, выступает абсолютная (инструментальная) музыка, внутренняя сила и содержание которой только теперь ясно ощущаются. На значительность этого явления указывал еще К. Винтерфельд (C. Winterfeld, Giov. Gabrieli und sein Zeitalter, 1834).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

объему и гибкости, чем у человеческого голоса, повлекли за собой большую свободу и подвижность мелодических образований, а следовательно и обогащение мелодической структуры. С другой стороны, этот постепенный рост линеарности получает опору в укрепляющемся ощущении аккордовых элементов. С начала XVII в. целый ряд выдающихся мастеров, большей частью из северной Германии, образует прямую линию развития, восходящего к кульминационной точке и завершению—гигантским фигурам Баха и Генделя. С их смертью (Бах ум. в 1750, Гендель в 1757) подготовлявшаяся столетиями линеарная контрапунктика рушится и затопляется новыми стилистическими элементами гомофонно-гармонического письма эпохи классицизма. (Далее будут указаны те предзнаменования нового стиля, которые просачивались в еще могучий, в основе чуждый им, линеарный стиль.)

1600 год, поворотный пункт для истории стиля и форм, является кризисом также и для исторического развития композиционной техники. Скрытая борьба между линеарной и гармонической установкой приобретает теперь новый облик и отражается с большей ясностью в самой технике письма.

Благодаря тесной связи с практикой исполнения инструментального Basso Continuo, учение о генерал-басе, начиная с XVII столетия, все более и более заступает место системы, изложенной у Царлино, но по существу гораздо более старой и сохраняющей тенденцию мелодической связи голосов. Учение о генерал-басе сделалось началом и основным понятием теории музыки; это тяготение теории к аккордовому обоснованию зашло так далеко, что даже обучение контрапункту перешло на гармоническую почву. Старая тенденция последовательного нахождения голосов была нарушена, и в основу была положена гармоническая ткань [1]). Даже линейная техника Баха, созданная интуитивным полифоническим чувством и насмехающаяся над всеми теоретическими указаниями, выводится Фил. Кирнбергером из четырехголосного сложения [2]). Gradus ad Parnassum" Фукса задуман как реакция против этих течений. Внимание, которое возбудило появление этой книги в 1725 году, в значительной степени основывается на том, что старый принцип связывания „ноты против ноты" снова приобрел некоторое значение в противовес генерал-басу. Итак, эта книга, как уже было сказано, имеет несомненные исторические заслуги. Спитта указывает даже, что Бах отдавал ей дань уважения (там же, стр. 604). Следовательно, оба учения существовали одновременно. Выражение „контрапункт" приобрело поэтому особый смысл, в качестве противоположности учению о гармонии: первоначально оно этого смысла не имело, и означало лишь одновременное звучание в технике многоголосия [3]). Поэтому в историческом развитии оно первоначально еще не дифференцируется от слова Harmonie.

---

[1]) Сравн. Philipp Spitta, I. S. Bach, II, стр. 588.

[2]) Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition (Berlin 1782). Die Kunst des reinen Satzes (1774—1779).

[3]) Еще в 1782 г. Кирнбергер пишет (Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, стр. 9): „Всякая композиция, заключающая больше одного голоса, есть контрапункт... Следовательно, это те же выражения: он владеет чистым письмом или контрапунктом".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Отражение исторической эволюции в основах системы Фукса.

В историческом развитии живого музыкального искусства постепенный переход мыслимого первоначально мелодически многоголосия к гармоническому письму закончился в тот момент, когда линеарный фактор был растворен и вытеснен созревшим аккордовым чувством. С этих пор все мелодическое содержание соединяется в одном голосе, преимущественно в сопрано, представляющем поверхность звукового массива. Остальные голоса все более и более подчиняются возникновению аккордового полнозвучия; в то время как мелодический момент (в особенности в средних голосах) принимается во внимание лишь постольку, поскольку он не препятствует плавному соединению аккордов, он приобретает в техническом отношении все более и более отрицательное значение. Это всего яснее обнаруживается в теоретической стороне учения о генерал-басе. Ей-то и хотел противопоставить Фукс свои воззрения. Но этим намерением дело и ограничивается. Ибо его учение в сущности не содержит дифференциации гармонических и линеарных основ; Фукс возвращается к учению Царлино (еще не затронутому пробуждающимся сознанием сущности аккорда); поэтому, за внешним выдвиганием мелодических основ у него скрывается еще не завершившееся переходное состояние, наблюдающееся в процессе развития вокальной музыки XVI столетия. Это переходное состояние характеризуется не наступившей еще дифференциацией мелодической и гармонической структуры. Стадия незрелого смешивания обоих понятий, отклонение к аккордовой концепции первоначально мелодической направленности есть внутреннее содержание того на редкость беспомощного принципа основы многоголосной техники, которая сама себя определяет как punctum contra punctum и не менее беспомощно развивается в постепенно ускоряющихся „разрядах“. Следовательно, в историческом отношении принцип punctum contra punctum есть конец мелодического письма и начало гармонического.

Итак, основы воззрений Фукса не выражают ясно ни горизонтального, ни вертикального принципа. Черты обоих спутываются в туманном теоретическом переходе, который совершенно не дает живого представления о взаимодействии обоих элементов. Вся теоретическая система Gradus ad Parnassum'a представляет с исторической точки зрения не лишенный интереса разрез через определенную точку развития многоголосной техники. Вкратце его смысл можно определить следующим образом: рудименты линеарно направленной основной установки понимаются как тяготение к аккордовому уплотнению.

Система Фукса, как основа обучения.

В соответствии с историческим состоянием теоретических понятий, находящихся еще в стадии предварительного развития, находится также примитивное и полное недостатков изложение техни-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ческих частностей; оно даже не соответствует состоянию техники, существовавшему за 150 лет до Фукса, к отражению которой стремится его книга. Так, предварительную стадию понятия аккорда, выражающуюся в принципе допустимости интервалов, составляет чрезвычайно примитивное учение о диссонансах; явление звукового диссонанса исчерпывается IV „разрядом", т. е. синкопирующими диссонансами, в которых заключена в зародыше вся техника простого аккордового диссонанса; ее правила в сущности являются правилами голосоведения при диссонансах, т. е. требованиями их связывания и разрешения; по представлению Фукса, все диссонансы в сущности представляют задержания. Он знает только диссонирующий интервал, а не аккордовый диссонанс (что соответствует переходному состоянию композиционной техники). Остальная часть учения о диссонансах (содержащаяся во втором и третьем разрядах), т. е. техника проходящих и переменных вспомогательных мелодических диссонансов, также еще примитивна в теоретическом отношении (хотя Фуксу принадлежит заслуга ее более совершенной формулировки [1]) и не достигает ни полноты звучания, ни силы напряжения. Но эта отсталость не только в отношении диссонансов, но и прочих технических частностей, слепо перенимается большинством еще распространенных в наше время учебников, канонизировавших учение Фукса. Только самые новейшие, в которых аккордовый момент более выяснен, выходят и в других технических вопросах за пределы учения Фукса, оставаясь все же верными окостенелой системе „пяти разрядов".

Что касается самого учения композиции у Фукса, то конечно нельзя упускать из вида, что оно задумано как введение в правила композиционной техники вообще, а не как дополнение к учению о гармонии. Вместе с изучением Gradus ad Parnassum'a, содержащего первые указания элементарных понятий, ученик впервые знакомится со способом обращения с простейшими техническими явлениями, так же как и с теми, которые в настоящее время относятся к учению о гармонии; таким образом, план обучения мыслится как введение в теорию композиции. Но в наше время, когда гармония проходится до контрапункта (что вполне разумно), в старой системе тем не менее сохраняется утратившее всякий смысл примитивное представление об отдельных явлениях, напр., совершенно неудовлетворительное обращение с диссонансами в IV „разряде". Это лишь указывает на неспособность нашей музыкальной педагогики к самостоятельной работе мысли, вместо которой царствует рабское преклонение перед авторитетом. Этим объясняется нелепая переоценка Фукса, сделавшая из его Gradus'a догму контрапунктической теории—образец, который восхваляется в предисловиях почти всех учебников. „Теория", мнимо существующая в сочинении Фукса, при малейски внимательном исследовании превращается в комплекс теоретически неясных переходных форм.

Поэтому пользующаяся таким уважением точка зрения, считающая необходимым придерживаться при обучении исторического

---

[1]) Так, понятие abspringende Wechselnote, неоднократно впоследствии переименовывавшееся, впервые встречается у Фукса, хотя еще в очень беспомощной формулировке.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

развития техники, в данном случае очень плохо применима. Ибо именно с исторической точки зрения выступает все несовершенство и неясность стадии, в которой находятся воззрения Фукса, в действительности весьма несовершенно охватывающие теоретические основы контрапунктической техники его эпохи. И если наше учение о контрапункте продолжает упрямо цепляться за систему Фукса, и при этом не за сущность ее, а за беспомощный схематизм,— это лишь плод педагогической мысли, которая не может научить творчески продуктивной работе, а приводит лишь к тому же бесплодному схематизму. Она никогда не сможет сдвинуть педагогическую практику с той бессмысленной установки, на которой она оказалась; кроме того, такие достижения, как пять разрядов, представляют замечательное удобство для всех педантов, предлагая им „педагогическую“ точку зрения, согласно которой учащиеся должны заботливо оберегаться от преждевременного развития свободного движения. Как по своим основам, так и по отдельным частностям, весь метод представляет такой абсурд, что всякий интеллигентный ученик, честно желающий изучить контрапунктическую технику, приходит к совершенно неожиданному результату: он начинает стремиться к независимому от этой техники самостоятельному проникновению в полифонное искусство. При объяснении, почему до сих пор продолжают придерживаться этих основ, не следует забывать, что оффициальная постановка нашего учения встречает санкционированный схематизм более чем гостеприимно. Все те же „педагогические соображения“, требующие „первоначального ограничения строгим стилем“, продолжают сохраняться, несмотря на то, что именно наиболее мыслящие и одаренные ученики выходят из строя с сознанием, что они ничего не вынесли из такой добросовестной проработки, кроме того, что она противоречит живому искусству полифонии. Но в это же время удобный схематизм системы, при некотором усердии преодолеваемый почти механически, ежегодно доставляет стольким же ученикам возможность формального прохождения дисциплины, для которой творческая сила остается совершенно недоступной.

Глава четвертая.

Пути развития после Фукса.

Переход контрапунктической теории в гармоническую, происшедший внутри доклассической системы.

Переработки и изменения системы Фукса, которые вносятся позднейшими учебниками в вопрос о контрапункте, не затрагивают, как уже было указано, линеарного момента теории. Дальнейшее развитие системы Cantus firmus'a и пяти „разрядов“, под влиянием развивающейся вне его гармонической теории, ограничивается лишь укреплением и выяснением гармонических отношений, перекрещивающимся с основами методики Фукса. Вследствие этого сама

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

контрапунктическая механика, т. е. линеарное письмо, не получает дальнейшего развития, а наоборот, постепенно ослабевает и все более и более склоняется в сторону уже указанного состояния новейшей музыкальной теории, обосновывающей всю музыкальную ткань гармоническими явлениями. Этот процесс явился естественным следствием основной предпосылки punctum contra punctum, которая, благодаря способу ее проведения у Фукса, уже не могла более привести к многоголосно-линеарной структуре. Кроме того, стремление к гармонической ткани развивается после Фукса в связи с происшедшим после смерти Баха поворотом от полифонии к гармонически-гомофонному многоголосию.

Само собой разумеется, что вследствие неудовлетворительности принципа постепенного включения интервалов возникли преобразования его учения о контрапункте. Учебники выражают, более настоятельно, чем Фукс, требование возможно большего заполнения вертикальных созвучий, построенных по принципу „нота против ноты“, и закругленности в аккордовые формы. Они должны были возникнуть из наслоения интервалов в системе Фукса. Тем не менее удивительно, насколько медленно преодолевает ясно выраженная концентрация в аккордовые формы эти устарелые указания суммирования консонирующих интервалов; как долго последовательность звучаний остается в зависимости от случайного соединения голосов по тактам, пока наконец тональная связь между отдельными аккордовыми образованиями и организация гармонического развития не побеждает Cantus firmus. Ибо такое положение гармонического развития по отношению к Cantus firmus'у и пяти „разрядам“ наблюдается даже в тех новейших учебниках, которые были введены в официальное обучение после тяжелой борьбы с авторитетом более старых. Главная заслуга установления тональной связи между возникающими в контрапункте гармониями и их первенствующего значения по отношению к отдельным вертикальным созвучиям, строящимся на каждой ноте Cantus firmus'а, принадлежит Гуго Риману (Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapuncts, I Aufl. 1888). Весь путь развития в новейших учебниках контрапункта, не касаясь особенностей отдельных авторов, состоит в следующем: определяющим моментом для голосов, сплетающихся над Cantus firmus'ом, все более и более становится гармонизация его отдельных тонов. Я подчеркиваю, что сам учебник Римана занимает на этом пути чрезвычайно интересное и характерное промежуточное положение, благодаря тому, что гармонии не являются заранее установленным остовом (стр. 7): „но если и могут быть даны кое-какие определения, которые из интервалов представляют наиболее хорошее, т. е. ясное, двуголосное гармоническое сочетание, то это все же не следует принимать за необходимость предварительного установления гармоний, из которого вытекают гребуемые интервалы. Для изобретения контрапунктирующего голоса не существует никаких правил; они нужны только для последующего контроля и корректуры“.

Хотя в этих словах заключается очень точное определение роли вертикальных отношений, но все же не затрагивается проблема первичного, основного значения мелоса. Ибо, с одной стороны, этот

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

принцип постепенного включення интервалов у Римана не проводится полностью: а именно, благодаря связыванию отдельных интервалов исчезает, как и у Фукса, первенствующее значение мелодического момента; с другой стороны, роль интервалов, как представителей аккорда, и путь от вертикальных созвучий ведут за собой уже упомянутое приближение к гармоническому письму, к простому обоснованию многоголосия аккордами, построенными на тонах Cantus firmus'a. Сам Риман, через несколько страниц, приходит к выводу, что контрапункт по существу не отличается от гармонической фигурации, и „контрапунктирование двух или нескольких нот против одной—в сущности есть лишь повторение фигурационных упражнений" („только с той разницей, конечно, что гармонии не устанавливаются заранее, и поэтому возможно более свободное мелодическое образование, чем фигурации гармонического письма" [1]). Новейшие учебники, изданные после римановского учения о контрапункте, еще более тяготеют к развитию в сторону гармонической фактуры, в которую срастаются голоса, прибавляемые к Cantus firmus'y; эти учебники представляют некоторый компромисс между линеарным и гармоническим многоголосием. Внутреннюю эволюцию контрапункта всего лучше определяет Стефан Крель в чрезвычайно краткой книге Kontrapunct (Samml. Göschen, стр. 5): „Под контрапунктом подразумевается мелодическое ведение нескольких голосов одновременно. Один из этих голосов, Cantus firmus в качестве данной мелодии, определяет собой гармонии образующейся музыкальной ткани, в зависимости от ее расчленения, и является поэтому главным голосом". Еще отчетливее это высказано относительно двухголосия „нота против ноты". „Главная мелодия определяет аккордовые последовательности, причем предоставляет прибавляемому к ней голосу полную свободу в смысле дополнения аккордов".

Если этот путь развития означает постепенное созревание вертикальных элементов в старых воззрениях, то в отношении линеарного момента отступления от них не замечается. В методе работы продолжают придерживаться Cantus firmus'a, разложенного на отдельные ноты и прохождения через пять „разрядов". Некоторое подновление системы Фукса, в смысле большей свободы, по существу ее не меняет. Основой контрапунктической работы продолжает по-прежнему пребывать остов, сцепленный по принципу „нота против ноты", и постепенное ритмическое ускорение голосов. Благодаря тому, что начало каждого такта приноравливается к аккордовой опоре, создается бесполезное и противоречащее сущности контрапункта деление линии на короткие отрезки. В полифонном стиле начала тактов

---

[1]) Еще острее Риман высказывает то положение, что разница между гармоническим и контрапунктическим письмом заключается только в заранее намеченных гармониях, в следующем отрывке из книги Grundriss der Musikwissenschaft (II Aufl. 1914, стр. 100): „контрапункт не знает других правил, кроме проистекающих из ограничения двумя или тремя голосами, вместо четырехголосного сложения, но его постоянная ценность заключается в свободе мелодического изобретения, которая получается благодаря отсутствию заранее предопределенных гармоний" (отличие римановского учения о контрапункте от других состоит еще в том, что гармонические отношения объясняются дуалистической теорией функций).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вообще никогда не имели смысла ритмического акцента, которое они приобрели в позднейшей классической музыке. Несмотря на метод постепенного прибавления голосов, (ценность которого в особенности выдвигает Риман), мелос продолжает играть второстепенную, пассивную роль, даже если в более свободном письме линии приобретают относительную подвижность и предлагается „следить за мелодическим рисунком".

Вместе с этим преобразованием учения о контрапункте постепенно исчезает различие между контрапунктическим и гармоническим письмом. Это коротко и ясно высказано в учебнике Дрезеке[1]): „Если они (т. е. ученики) в состоянии безошибочно гармонизовать мелодию, которая помещается в виде Cantus firmus'а в различных голосах, то они уже умеют писать одновременный контрапункт, т. е. „ноту против ноты".

В самом деле, уже с самых зачатков многоголосия способ писать ноту против ноты в сущности есть гармоническое письмо (хотя и рудиментарное). Поэтому неудивительно, если, благодаря этому отклонению всей теории композиции в область гармонии, контрапункт попадает в положение пасынка. Неясность в самой постановке проблемы контрапункта и его самостоятельного значения обнаруживается, например, в следующей точке зрения Римана[2]) „В них (т. е. в новейших учебниках контрапункта), учение о гармонии является собственно школой, а контрапункт — ее применением на примерах; первая должна научить инстинктивно владеть вторым. Печальное положение, в котором оказался контрапункт в результате этого направленного в сторону господства гармонии развития, проявляется во все более и более распространяющемся взгляде на учение о контрапункте, ясно формулированном Риманом в Grundriss der Musikkwissenschaft, 2 Aufl. 1914 (стр. 99): „Мы теперь справедливо считаем контрапункт за некоторый дополнительный корректив к односторонней заботе над гармонией; этот корректив дополнительно возвращает мелодии ее права, т. е. оказывает особое уважение хорошему голосоведению" Отсюда ясно видно, что это развитие приводит к полному отрицанию контрапункта вообще, потому что первичный элемент—начало и основа контрапункта—мелодия „вступает в свои права последняя" (!).

Метод чисто гармонического обоснования контрапункта.

В то время как в новейших учебниках переход к гармоническому письму происходит еще в твердых рамках системы Фукса, еще более современный способ обучения, господствующий вне систем академий и специальных учебных заведений, уже расстался с последним остатком мнимой мелодической концепции и исходит в контрапунктическом письме непосредственно из гармонического замысла; сперва твердо устанавливается аккордовый остов музыкальной ткани, причем безразлично, является ли он гармонизацией данной мелодии

---

[1]) F. Draeseke. Der gebundene Stil, т. I, 1902, стр. 7.
[2]) Musiklexicon, 10 Aufl. 1922, глава Kontrapunct.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

или же независим от нее. Исходя из него, пластика мелодических образований приобретает возрастающую самостоятельность, в особенности благодаря имитационной технике. Таким образом, начиная от простой фигурации, ученик постепенно доходит до письма, стоящего на середине между аккордовым и линеарным (подобно тому как уже во времена Баха при изучении контрапункта часто исходили из гармонической основы). При этом обыкновенно исходят не из многоголосия, а из четырехголосного хорала; вообще фигурированные хоральные прелюдии составляют основу и художественный прообраз этого воззрения, которое считает все линеарное оживление голосов вырастающим из первоначальной аккордовой ткани. Я не встречал методического изложения в учебнике этого подхода к контрапунктической технике. Однако на практике он часто встречается в более свободных занятиях теорией, в особенности у тех педагогов, которые сами являются творцами. (На большую ценность фигурирования гармонической ткани указывает и Риман, предлагая ее как продолжение занятий гармонией, с тем, чтобы потом перейти сразу к контрапунктическому письму, т. е. двухголосию и Cantus firmus'у [1]); фигурационные упражнения, находящиеся во многих учебниках на высшей ступени гармонии, не следует принимать за эти новые методы, которые представляют собственно контрапунктическую технику).

Я не буду касаться методических частностей, которые могут быть весьма разнообразными при таком подходе к линейной полифонии. К этой вертикальной установке принуждает вся предшествовавшая стадия, в действительности пришедшая тоже к гармонической концепции, с той только разницей, что гармоническая ткань, которую должны были образовать контрапунктические голоса, еще цеплялась за данный голос, представляя собою его гармонизацию.

Вместе с последним шагом к исключительно гармонической концепции наступает разрушение изнутри методического остова пяти „разрядов" на основе Cantus firmus'а, еще сохранившегося в новейших учебниках контрапункта; новый метод значительно отличается от старого тем, что голоса прибавляются уже не последовательно, а развитие из аккордовой концепции совершается одновременно во всех голосах. В результате линейная полифония представляет не что иное, как модификацию гармонического письма.

Бессилие этого метода в отношении проблемы контрапункта.

Подкупающая сторона изложенного выше метода заключается в достижении компактной полноты звучания, которая принимается за основу многоголосия. Правда, этот метод по сравнению с бескровной схоластикой системы Фукса кажется освобождающим и наполняющим ткань жизненной полнотой; на первый взгляд чрезвычайно

[1]) Так сам Риман в своем „Музыкальном словаре" пишет о контрапункте (10 изд. 1922): „Важной промежуточной ступенью между гармонией и контрапунктом является фигурация данных гармоний". В своей Neue Schule der Melodik (1883) Гуго Риман помещает фигурации как особый курс, но впоследствии вводит фигурационные упражнения в учебник гармонии.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

соблазнительно, что сеть оживленно фигурированного гармонического многоголосия постепенно переходит в облик контрапунктического письма. Однако при этом сущность линейной полифонии все же не достигается. По отношению к тонально-гармонической обработке этот способ, правда, является более зрелым; но в то же время он представляет собою полнейшее расхождение с линеарной, контрапунктической концепцией и глубокое искажение настоящей ее цели. Чтобы понять положение этого метода относительно проблемы мелодико-полифонного письма, следует вспомнить, что контрапунктическая ткань не есть усиление движения внутри гармонической ткани, а выявление многоголосного движения, в котором образуются вертикально-гармонические отношения, т. е. как раз обратный процесс. Настоящая линейная полифония узнается по полной изначальной силе мелодически направленной многоголосной концепции. Теоретическое изучение должно было бы стремиться к пониманию генетического процесса, совершающегося в музыкальной ткани; вместо этого метод, цепляющийся за аккордовое письмо, начинает подражать внешнему облику законченного явления; он видит в полифонии только спокойную картину гармоний, а не волнение взаимопроникающих энергий. Однако недостаточно исходить (как в гармонии, так и в контрапункте) лишь из гармонического письма и довольствоваться простым объяснением, что одно письмо требует вертикального чтения, а другое—горизонтального; противопоставление сил должно происходить не при результате процесса, а в его источниках. Горизонтальный разрез возможен во всяком письме, хотя бы в хоралообразном скреплении аккордов; и обратно, всякая линейная полифония, может быть рассматриваема по вертикальным разрезам. Но дело не в том, как мы смотрим на завершенный облик ткани, а какая основная сила участвовала в создании ее структуры. Согласно рассматриваемому нами методу, существует ритмическое оживление, а не та внутренняя энергия движения, и сила порыва в линиях, которые составляют глубочайшие основы полифонного стиля. Представление о баховской полифонии, как об ответвлении гармонического письма, развившемся из фигурированных голосов, есть насильственное искажение ее сущности; она является полной противоположностью вертикальному строению; аккордовый облик каждого такта зависит в контрапункте исключительно от мелодической концепции. Этот взгляд на мелодическую полифонию совершенно бессилен в музыкальном отношении, но очень удобен для внешнего приближения к линейной структуре, которой нехватает самого существенного. Подвижность голосов в ткани, исходящей из аккордового остова, никогда не сможет преодолеть своей несамостоятельности; даже если гармонический план будет полон силы, то все же рядом с мощью настоящей линейной полифонии эта мнимая полифония совершенно побледнеет. Отдельные мелодические линии (безразлично, мотивно-имитационные или свободного рисунка), покорно подчиняющиеся предварительно установленному аккордовому остову, не могут преодолеть свою внутреннюю слабость и легко приобретают оттенок „приятности“, свойственный большинству школьных примеров этих фигурационных упражнений. Было бы глубоким заблуждением

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

думать, что эта техника фигурации и взрыхления аккордовой ткани, несомненно имеющая значение на высшей ступени гармонии, является переходом к линеарно-многоголосной фактуре, стремящейся к скреплению в аккорды. Ибо линеарно-многоголосной фактуре своеобразный отпечаток внутренней оживленности придает именно столкновение и взаимодействие двух разнородных элементов. Под этим подразумевается именно диалектическая борьба двух начал, а не одностороннее преобладание гармонических звучаний, которые лишь на поверхности до некоторой степени оживлены легким волнением.

Для теории контрапункта, и в особенности для изучения его, определяющей должна быть мысль, каким образом от основного ощущения, соответствующего живому музыкальному становлению, перейти к композиционной технике и пробудить и развить это основное ощущение. Вполне естественное явление, что при развитии линеарной ткани следует принимать в расчет аккордово-гармонические явления, не должно приводить к потере основной установки. Если задача контрапунктической техники формулируется как соединение хорошей гармонической основы с мелодической самостоятельностью—этим еще ничего не сказано; теория должна придерживаться основного и первоначального направления развития. Мы должны стремиться к теории контрапункта, *насыщенного гармонией*, а *не основанного* на гармонии.—Это две различные вещи. Строение контрапунктической ткани—не *аккордовое*, а *линеарное*. Линии имеют в нем больше значения, чем бессильное сплетение их, развивающееся из аккордового письма. Они возникают из внутренней активности движения. Покуда говорится только об *оживлении* голосов, мы имеем дело с гармонической тканью; в контрапункте господствует не *оживление голосов*, а *собственная их жизнь*.

Заключение: основная установка, необходимая для теории контрапункта.

Поэтому вообще совершенно неправильно исходить в теории контрапункта из соединения линеарных и аккордовых моментов. Исходя из *обособления* вертикальных основ, а не из их взаимодействия, можно притти лишь к промежуточной ступени между аккордовым и линеарным письмом, а не к настоящей полифонии. Их соединение происходит в процессе музыкального становления. В учении о контрапункте, в противоположность учению о гармонии, следует начинать *с самого крайнего проявления линеарности* [1]). Вообще нельзя провести определенной границы между гармоническим и контрапунктическим письмом. Явление перехода всегда настолько неуловимо, что исходить из него совершенно невозможно. Проследить удается лишь истоки двух течений, сливающихся в одно русло.

Происхождение контрапунктического письма заключается не в аккорде, а в линии. С нее должна начинать как теория, так и техника. Но этим отвергается не только выше-

---

[1]) Сравн. исторические основы, стр. 110.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

описанный гармонический метод, но и все общеупотребительное учение о контрапункте, введенное Фуксом.

Поэтому первым условием для создания учения о контрапункте является освобождение от принципа „нота против ноты“, который не только разлагает понятие линеарного единства, но еще уничтожает основную волю линеарно-многоголосной структуры. Ибо учение, основанное на этом принципе, создает ткань, в которой линии с самого начала скованы друг с другом; более того, все развитие линий основывается на этой скованности (Punctum contra punctum), т. е. на отрицательном моменте. Логически это совершенно бессмысленно. Взгляд, согласно которому контрапункт исходит из сцеплений отдельных тонов линий и сооружения из них вертикального остова, кажется нашим теоретикам вполне естественным, главным образом потому, что это кажется исторически вытекающим из теории. Но именно исторический обзор обнаруживает просто недосмотр в установке относительно контрапунктической техники; установка, с давних времен лежавшая в основе полифонии, есть стремление к одновременному осуществлению мелодических линий; но теоретическое ее развитие пресеклось направлением, которое привело от концентрации на вертикальных явлениях к гармонике. Исходя из связывания „ноты против ноты“, вместо достижения намеченной цели мы естественно будем все время возвращаться к гармонике, потому что за основу письма берется комбинирование отдельных тонов.

Для того чтобы найти утраченное решение проблемы, мы должны вернуться к ее первоначальной простоте; сущность теории контрапункта заключается в том, чтобы две или несколько мелодических линий могли развертываться одновременно, по возможности менее стесняемые в своем мелодическом развитии не благодаря вертикальным созвучиям, а несмотря на них. Соответствующая этому техника обусловливает прежде всего установку по отношению к гармонике, существенно отличающуюся от прежней теории, а именно, рассматривает ее как нечто второстепенное по сравнению с мелодическими явлениями.

Отсюда следует, что вместе с изменением установки должно произойти изменение техники; один взгляд на гармонические явления в мелодической полифонии у Баха указывает, что это не та картина, которая свойственна аккордовой концепции. Баховский контрапункт совершенно не поддается объяснению (несмотря на попытки нашей теории) путем ряда созвучий, рассматриваемых такт за тактом, как аккорды; поэтому подражание его технике никогда не удавалось; Бах никогда не ощущал свою линейную полифонию как аккордовое образование и не подчинял ее аккордовому замыслу. Вертикальные созвучия, как следствия, в корне отличаются от вертикальных созвучий, как основ. Конечно, следует признать, что современная музыкальная теория справедливо считает своим завоеванием полное преодоление прежнего принципа допустимости интервалов благодаря выяснению гармонических понятий. Но при этом она впадает в другую ошибку, совершенно оттесняя линеарное письмо в область аккордового. Само собою разумеется, что та уста-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

новка по отношению к вертикальным явлениям в контрапункте, которая считает их за второстепенный момент, ничуть не отвергает необходимости организации вертикальных явлений в гармонико-тональную связь. Наоборот, гармоническая насыщенность приобретает при этом особую силу и значение. Непонимание того, что линеарное многоголосие может само создавать тонально-организованную мощную гармонику, не будучи обоснованным ею, означает не только недогадливость педагогики в вопросах стиля и техники, но и признак полного распада музыкальных представлений. Новейшее развитие учения о контрапункте имеет ту, правда одностороннюю, ценность, что выдвигает на передний план гармонико-тональную организацию (но при этом теряет из вида самую проблему контрапункта). Вместо этого нужно предоставить завоевания тонально-организованной гармоники в распоряжение контрапункта, но не ставить его в полную зависимость от чисто гармонического строения. Мы должны стремиться к созданию техники, исходящей из линейной энергии, как оформляющей силы; техника эта должна и в многоголосии сохранять горизонтальный поток как главный, определяющий момент.

Поэтому началом всякого учения о контрапункте должна быть *техника одноголосной линии*, приобретаемая как и все полифоническое искусство, путем изучения баховского мелодического стиля. Каким образом перейти отсюда к многоголосной технике, будет изложено дальше; начиная от техники одноголосной линии (III отдел) через основные внутренние особенности контрапунктического письма, мы перейдем к собственно многоголосной технике (V отдел). Я считаю нужным предпослать более общий охват стиля и техники линеарного письма (III и IV отделы), который необходим для предварительной ориентировки в материале, и затем уже перейти к теоретическим и техническим вопросам в более узком смысле.

Обычно изучение контрапункта начинается с вокального письма по аналогии с историческим развитием; но если стать на ту точку зрения, что следует начинать с наиболее ярко выраженной линеарной структуры, то безусловно за исходную точку нужно принять *инструментальный* контрапункт; ибо в вокальном письме мелодическое формообразование ограничено узкими рамками объема голосов и их меньшей подвижностью по сравнению с инструментами. И историческое развитие пришло к подлинной линеарной полифонии только с развитием инструментального стиля, начиная с XVII столетия. Кроме того вокальные произведения, не только вследствие меньшего объема и подвижности голосов, вообще склоняются к аккордовой закругленности. Вокальное письмо не может обладать такой же независимостью от аккордовых явлений, как инструментальная полифония, в которой мы находим образцы свободнейшего соединения линий. Согласно Спитта (I. S. Bach, S. 605) сам Бах начал с занятий инструментальным контрапунктом, а именно с инвенций [1]). Баховские

---

[1]) Старинная система обучения несомненно имела преимущества перед позднейшей и современной; она оставляла больше простора для изобретательности и вместе с тем опиралась на более здоровое мастерство, при котором остов системы не имел особого значения. (Это касалось как гармонии генерал-баса, так и пяти „разрядов“ контрапункта).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сочинения для органа и рояля, а в особенности произведения для скрипки и виолончели соло, являются настоящими основами изучения, тогда как в его вокальной полифонии наблюдается уже значительный переход к аккордовому письму.

Остальная методическая разработка вопроса также совершенно отличается от общепринятого учения о контрапункте, что является следствием различных установок; отдельные частности будут обоснованы в дальнейшем изложении.

Мастера, создавшие искусство свободно развертывающихся линейных сил, наверное учились контрапункту совершенно иначе, чем это рекомендуется в позднейшей системе. Только когда дух контрапунктики умер, его втиснули в систему, причем эти засушенные останки получили совершенно ложное истолкование.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

Мелодический стиль Баха.

ЧАСТЬ I: ОБЩИЕ ОСНОВЫ СТИЛЯ.

Глава первая.

Противоположность основ двух мелодических стилей: полифонического и классического.

Мелодическая линия старой полифонии, как художественное формообразование, покоится на сумме технических и стилистических признаков, глубоко заложенных в основах всей художественной эпохи. То, что теперь вообще понимается под мелодией, настолько далеко отстоит от баховской мелодической линии, что приступать к изучению контрапункта, не приобретя правильной установки художественного восприятия по отношению к элементам столь удаленного от нас линеарного стиля — бессмысленно и нецелесообразно, в особенности же при обучении контрапункту. Оно приведет в лучшем случае к поверхностному применению определенных технических навыков вместо техники, вытекающей из художественной формообразующей силы.

Как уже неоднократно было указано, одностороннее изучение классического стиля и привычка к нему препятствуют даже самому общему пониманию сущности техники и стиля полифонической линии, так же как и полифонии вообще. За основу учения берется обыкновенно небольшая часть музыкально-исторического процесса, начинающаяся приблизительно от Гайдна и захватывающая начало эпохи романтизма; изучение же Баха и мастеров полифонии сводится к внешнему обязательному знакомству, далеко не всегда исходящему из правильного их понимания. Таким образом прививается представление о мелодическом искусстве и его сущности, на котором основано современное восприятие как специалистов, так и профанов, и которое в своей ограниченности едва покрывает развитие эпохи классицизма.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Возникшее благодаря Регеру и его влиянию мощное движение возврата к Баху все еще встречает, что весьма характерно, самые тяжелые препятствия именно в школах. Вообще говоря, при официальном обучении дело обстоит несколько лучше только у органистов и в органных школах, так как здесь область изучения охватывает старое полифоническое искусство. Но во всех отраслях музыкальной жизни, от обучения начинающих до концертов знаменитостей с громкими именами, ежедневно наблюдаются злейшие заблуждения во всем, что касается линеарного искусства Баха и старых полифонистов. Из всех искажений, которым оно подвергается, самым вредным является навязывание ему особенностей более доступной нам классической и песеннообразной мелодики. Это касается как технического исполнения, так и схватывания внутреннего художественного смысла. В мелодике Баха существуют совершенно другие отношения как во внутренней, так и во внешней структуре. Необходимо выйти за пределы сравнительно ограниченного круга представлений привычного нам стиля, чтобы увидеть другие принципы мелодического формообразования. Но прежде всего следует отделить понятие „мелоса“ вообще от того, что мы теперь, в повседневном языке, называем „мелодией“, подразумевая под этим легко доступную, приятную для уха гладкость.

В этом-то и кроется причина всех искажений Баха и внутренней отчужденности от него. Через классическую мелодику обратный путь к нему невозможен.

Вследствие этого область мелодики, как при теоретическом изучении, так и при практическом, остается в почти непонятном пренебрежении, на что уже несколько раз слышались настойчивые жалобы; однако, практического успеха и изменения в положении дел не последовало; литература же по мелодике осталась все в тех же узких границах. Причина заключается, главным образом, в том, что до сих пор изучение сущности мелодики было направлено по пути гармонических изысканий, и только в них видели теоретическое обоснование всех мелодических явлений. Исчерпывающее выражение мелодических основ полифонического стиля должно, поэтому, служить введением к изучению линеарной техники. Путем предварительного практического изучения должны быть приобретены те основы полифонического мышления, от которых следует переходить к технике в узком смысле слова. Окончательное же овладение техникой должно явиться полным проникновением в общий облик художественного стиля. Вообще во всякой мелодике, так же как и в развитии музыкальных форм, не существует ясной границы между техникой и стилем. Последующее введение в стиль баховской мелодики исходит из ее противопоставления мелодии классического типа. Это вызвано обычно наблюдаемым вытеснением понимания стилистических особенностей старой полифонии классическим и современным понятием мелодии; кроме того такой подход еще более оправдывается ярким освещением, которое получает, благодаря резкому контрасту, глубоко скрытое своеобразие мелодики Баха. Все технические особенности искусства находятся в теснейшей связи с основным характером и художественным выражением данной эпохи; точно

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

также внутренние и внешние различия обоих мелодических принципов воплощения находятся в связи и взаимодействии с общими глубокими причинами, которые определяют весь духовный облик эпохи.

Сущность ритмико-симметрической структуры мелодии.

Наиболее целесообразно и удобопонятно исходить от самых простых, заметных с первого взгляда внешних различий структуры мелодии полифонического и классического типа, и затем перейти к более глубоким их основам. Понятие „мелодии", существующее в повседневном языке, связано с представлением о песеннообразно построенной мелодии вокального характера и всего ярче отличается от свободно развертывающейся линии Баха равномерным распределением ритмических акцентов. Эти внешние различия структуры можно свести к немногим главным чертам.

Находящаяся в тесной зависимости от немецкой народной песни мелодия классической художественной музыки заключена в определенную, равномерную группировку по сильным частям такта, основанную на числе 2 и кратным ему. Пары тактов, безразлично — четного или нечетного ритма, постоянно замыкаются в группы, которые выделяются из общей мелодической связи согласно акцентировке.

По метрической теории Римана, господствующей и во многих новых учебниках, первый из двух тактов является затактом по отношению ко второму и тяготеет к его главному акценту. Ударение в обоих началах тактов располагается в зависимости от разбега затакта и разряда его в акценте. Также и внутри каждой четыретактной группы первый двутакт имел бы, по Риману, значение затакта по отношению ко второму, главный акцент которого явился бы затактом всего четыретакта, и т. д., в более крупных пропорциях. Я не буду сейчас обсуждать безусловную правильность такого последовательно проводимого взгляда на сущность метрики, который, однако, встретил много возражений.

Пока достаточно (не вдаваясь в подробности теории затакта) принять за общую основу для всего дальнейшего распадения всякого песенного мелодического образования на двутактные группы, которые, благодаря своей ритмической замкнутости, нарушают общую связь. Мы находим это явление как в простейшей народной песне, так и в мелодике зрелой классической музыки.

Эта группировка по акцентам распространяется в классической и песенной мелодике и на более крупные протяжения: два двутакта замыкаются в четыретакт, обособляющийся как метрическое единство от предыдущего четыретакта.

Подобным же образом, но в увеличенном масштабе, эти два четыретакта замыкаются в восьмитакты. Если два четыретакта следуют друг за другом, образуя мелодически и гармонически закругленную форму, то мы называем это восьмитактным периодом. И далее, два восьмитактных образования, из которых второй понимается как ответ, закругление и заключение первого, составляют 16-тактный период.

Ни в специальной литературе, ни в учебниках пока еще не существует единства терминологии, и выражение „период" употребляется как для 16-тактовых образований, так и для 8-тактовых.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Два 16-тактовых периода образуют так наз. „малую песенную форму"; увеличенные вдвое (т. е. две группы по 32 такта) они называются „большой песенной формой".

Для данного исследования более подробное изложение этих понятий не является необходимым; его можно найти в любом учебнике теории композиции или музыкальной формы. Для нас всего важнее самая заметная, общая, основная черта этого мелодического образования — явление распадения мелодической ткани на двутакты, и обусловливаемая им равномерная ритмическая акцентировка. Периодизация, т. е. закругление 8 или 16 тактов в правильное равномерное построение, господствует как в песенных образованиях, так и в замкнутых мелодических формах классиков. И даже там, где классическая мелодика как будто бы не заключена в замкнутые образования (напр., если четырех и восьмитактовые группы следуют друг за другом в непрерывной связи), ее основным признаком является все то же дробление на двутактные единства; течение мелодии правильно разрезается через каждые два такта. Не только в более крупных мелодических образованиях, но и в отдельных темах и мотивах обнаруживается это основное акцентирующее ощущение.

Эти разрезы и обусловливают в первую очередь характер классического мелодического образования. Мелодическая форма возникает здесь под властью акцентирующего, равномерно и сильно пульсирующего основного ощущения, и складывается в ряд опорных точек, покоящихся на числе 2 (и ему кратных). Здесь возможно довольно близкое сравнение с симметрией в смысле пространственного распределения.

(Там, где в классической мелодике обнаруживается внешнее отступление от правильности этого строения, бывает очень легко непосредственно вернуться к нему; обыкновенно это или сжатие или сокращение полного порядка групп или пропуск какой-либо части, или расширение, дополнение, эхообразное повторение и т. д.).

Ничем не связанное развитие движения, как мелодический принцип формы в полифонии.

В искусстве доклассической полифонии и ее главных фугированных формах господствует другой стиль, свободный от такой властной равномерности в расположении акцентов, определяющей образование мелодии; его мелодическая линия развивается совершенно свободно; она независима от закругленных периодов, а главное, не связана двукратной последовательностью опорных точек. Ее образование не предопределяется никаким метрическим остовом, выходящим за пределы ее собственного двух- или трехдольного тактового метра. (Далее будет обращено внимание на то, что и тактовая метрика вследствие этого носит другой характер, менее опирающийся на остроту метрических акцентов.)

Правда, у Баха и доклассических мастеров полифонии встречаются в достаточном количестве периодические образования, в особенности в художественных формах, смежных с народной музыкой

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и танцовальными формами (более всего в сюитах); но было бы величайшей ошибкой исходить в полифонии от двутактной акцентировки и группировки, которые никоим образом не составляют особенности старого линеарного стиля и чужды ему по существу. Отнюдь не следует считать за зерно мелодического ощущения и исходную точку мелодического развития те подобия симметрических периодов, которые часто встречаются у Баха; они служат только внешними, формальными закруглениями, но не являются глубочайшим, основным принципом формы, как в песеннообразной мелодике классиков. Роковое заблуждение большинства теорий композиции и учебников, где говорится о мелодике, в том и состоит, что двутактное, песеннообразное строение классической мелодики, основанное на парных метрических акцентах, принимается за основу всей мелодики вообще и схематически применяется к мелодике Баха и доклассической полифонии, которым оно по существу чуждо (несмотря на некоторую внешнюю близость). С этого начинаются крупные ошибки, как технические, так и стилистические, приводящие на ложный путь, в особенности в педагогике. К подобного рода закругленным периодам у Баха мы еще вернемся. Приступая к старому линеарному стилю, нужно совершенно отбросить мысль о какой бы то ни было песеннообразной симметрии, с которой теперь обыкновенно связывается представление о мелодии, и совершенно нельзя строить на ней мелодическое ощущение. Подобная схематизация закрывает путь к Баху.

Линия полифонического стиля развивается из внутреннего нарастания силы мелодического напряжения, не связанного никакой системой тактовых акцентов. Понятие художественной симметрии в строении этой старой мелодики гораздо шире. Протяженность отдельных фаз линии определяется в ней первоначальной движущей силой, проявляющей себя в мелосе. Путь мелодического развития еще не делится остро акцентированной ритмикой на равномерные отрезки, как в основном ощущении классической музыки; здесь господствует совершенно другой принцип формообразования, далеко выходящий за пределы равномерного распределения акцентов — опорных точек.

Иногда по отношению к старому линеарному стилю встречается (не совсем свободное от возражений) определение „свободная ритмика“. Определяемое этими словами смутное ощущение, согласно с действительными психологическими причинами, основано на том, что в самом распределении ударений заключен лишь трепет подсознательных линеарных энергий напряжения, стремящихся к оформлению. В свободном развитии, через напряжения и снова разряды, через целые ряды напряжений, образующих замкнутую цепь развития, в сменяющихся волнах движения, дугах свободнейшего и разнообразнейшего напряжения — действует прежде всего своеобразная формующая энергия мелодической линии.

Основная черта полифонной линии — неизмеримость ее развития. Пластика ее волн, благодаря освобождению от акцентовой симметрии, способна к более неограниченным, величественным изгибам. Двутактно группированная мелодика, связанная в своем линеарном

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

выражении равномерно следующими друг за другом акцентными ударами, противопоставляет свободному линеарному искусству полифонии узко ограниченный принцип формообразования; ее форма связана с чувством чисто ритмического равновесия, которое постоянно приводит во формальные взаимоотношения и закругляет симметричные по величине комплексы главных и придаточных предложений, сперва мелкие, но вырастающие по мере удвоения. Напротив того, разматывание мелодической нити полифонной линии, развивающееся из игры внутренних, глубочайших, первоначальных сил мелодического напряжения, стремящихся к оформлению, не знает никакого равномерного расчерчивания линейных фаз.

Поэтому, только живая сила движения обусловливает его расчленение на отдельные мелодические части; фазы линеарного движения делят весь поток на отдельные отрезки, и подчиняют себе расстояния между остановками и акцентами. Искать в этом расчленении определенной метрической группировки — совершенно неправильно. Оно конструируется не по какому бы то ни было измерению величин; здесь принципом формы является развитие из напряжений движения.

Контраст мелодических стилей основан на различной интенсивности ритмического ощущения.

Резкое различие стилей классического и полифонического мелодического искусства исходит из изменения основы мелодического формообразования, объясняющегося изменившимся значением ритмического элемента в музыке. Мы уже признали ритм за особый вид движущей энергии, находящий форму выражения в отношениях мело-дико-кинетических ощущений к движениям человеческого тела (более всего к шагу. Сравн. стр. 55). Но считать, что ритмический момент во все эпохи и для всех музыкальных стилей имел одинаковое значение — значит находиться в заблуждении, с которым нужно прежде всего покончить, чтобы проникнуть глубже в сущность различных музыкальных стилей. В то время, как полифонический стиль направил выявление кинетической энергии мелоса на линеарное развитие формы,— в классицизме основанное на чувстве шага ритмическое ощущение выступает с такой силой, что острота его акцентов разрушает непрерывное развитие мелодической энергии (линеарное движение разрезается правильными зарубками). Как строение самой линии так и весь характер классической мелодики коренятся в сильнейшем, полном жизни ощущении р и т м и ч е с к о й силы.

Конечно, оба эти элемента музыкально-мелодического ощущения не исключают друг друга полностью. Песенная мелодика также проникнута ощущением энергии линеарного движения, линия же старого стиля в большей или меньшей степени насыщена ритмической силой.

Но различие обоих стилей состоит в первоначальном преобладании того или иного основного ощущения, определяющего их сущность; важно установить, который из принципов обусловливает оформление мелодической линии. В течение исторического развития,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

кончающегося Бахом, сила ритмического ощущения проявляется в полифонной линии в возрастающей интенсивности ударений. Но эта интенсивность нигде не достигает той степени как в классической мелодике.

Ибо между интенсивностью ритмического ощущения и формальным строением, основанным на симметричных акцентах, существует непосредственная связь. Чем сильнее ритмическое чувство проникает в образование мелодии, тем больше распространяется группировка метрических единств. Власть ритмических ударений простирается за пределы внутритактового деления (двух или трехдольного); в свою очередь, сильные доли отдельных тактов связываются в отношения сильных и слабых частей (единиц). Благодаря равномерности ритмических ударений, кроме простой смены легких и тяжелых долей внутритактового единства, возникают двутакты, четыретакты и т. д., вплоть до образования периода. Эти образования бессознательно располагаются в определенном порядке. В шаговых движениях нашего тела скрыта склонность к симметрии; ведь и в историческом развитии группировка появляется раньше всего в танцовальных формах [1]). Однако, наличие простого тактового ритма еще не обусловливает господства принципа группировки; так в старой полифонии, благодаря притушенности ударений, он пребывает в тени, хотя тактовый ритм в скрытом состоянии содержит стремление к симметричной группировке.[2])

Поэтому не следует смешивать тактовую ритмику, в течение столетий достигшую в полифонном стиле полной зрелости, с основным акцентирующим ощущением, приведшим к симметричной мелодической структуре, определяемой равномерными акцентами. В этом

---

[1]) Вообще, мы часто употребляем выражение „симметрия“, т. е. понятие, соответствующее зрительному впечатлению, по отношению к временной последовательности акцентов, что происходит благодаря бессознательному ассоциированию равномерности шаговых акцентов с симметрической структурой танцовальных и шаговых фигур; это обстоятельство имеет гораздо более глубокое значение, чем схватываемое глазом равномерное расстояние между акцентами в нотной записи. Е. Мейман (E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rythmus, 1894) вообще протестует против выражения „симметрия“ в применении к ритмическим, следовательно непосредственным явлениям. То же самое еще до него высказывалось Э. Махом (Ernst Mach, Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane) и Р. Циммерманом (Ästhetik der Formwissenschaft). Однако, мне кажется, что в этом выражении скрывается нечто большее, чем простое словесное заимствование из явлений пространственного искусства; ибо ощущение симметрии несомненно присутствует в системе метрической группировки, и основано на связи симметрии нашего тела и его движений.

[2]) Риман объясняет в своей теории ритмики само возникновение тактового первообраза, т. е. смены легкой и тяжелой части, простым „отношением“ второго к первому. Поэтому потребность в возрастающем увеличении групповых образований он объясняет тем, что основное, заключенное в первичном такте явление переносится на бóльшие и бóльшие отношения комплексов. Но импульс, способный проявляться с такой силой, может проистекать только из ощущения с и л ы, лежащего в основе чувства ритмических ударений, а не из чисто и н т е л л е к т у а л ь н о г о п р о ц е с с а перенесения формы первичного такта на большие протяжения. Перед нами не и н т е л л е к т у а л ь н ы й процесс, а и н с т и н к т и в н ы й.—Ограничивая образование этих отношений, Риман говорит о том, что формы большие, чем периоды, расчленяются уже не чисто метрически, а сообразно их характерному содержанию (Praeludien und Studien, стр. 132); но это „характерное содержание“ есть именно то, что в полифонной мелодии появляется уже начиная с простейшей фазы, с мотива.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

заключается одна из наибольших трудностей правильного подхода к Баху; мы невольно склонны строить всю установку нашего мелодического ощущения на основе симметрично акцентированного принципа структуры. Этим в корне извращается мелодика Баха; мы никоим образом не должны искать в ней осуществления стереотипной метрической структуры.

Марш и танец, как основы ритмико-симметричного принципа мелодии.

Основное ощущение песенно-классической линии с ее двутактной группировкой, указывает на происхождение мелодики из ритмов марша и танца. Очень распространенный взгляд на сущность музыки, ставший основой многочисленных трудов по эстетике, даже приписывает этим ритмам само происхождение музыкального искусства; несомненно, что это слишком широкое обобщение. Но корни песенной мелодики, с ее равномерной акцентировкой, заложены в тех элементах импульса оживленного движения, которые заключены в ритме человеческого шага; из этого ритма вырастают равномерные ударения, свойственные чувству ритмической симметрии. Следовательно, источником чувства ударений, присущего песенной мелодике, является наша собственная природа.

Поэтому, принцип периодизации, проистекающий из силы этого пульсирующего ритмического ощущения, мог проявиться только в таком стиле, художественное выражение которого стремится к непосредственной простоте и естественности народной музыки; стиль, возникший из наивного пения и музицирования, сохраняет связь с первоисточником и в своих высших достижениях; именно таковым является классическое искусство. Простая, незатейливая народная песня, в которой слышится бодрая поступь марша, таит в себе эту равномерность акцентов, как основную сущность, и всякое искусство, основанное на двутактовой мелодике, сохраняет непосредственную связь с землею; это земная тяжесть, ощущаемая в нашем шаге.

Уже внутри исторического развития линейного доклассического искусства полифонического стиля, вплоть до разрушения его основ, обусловившего появление классицизма, созревание ритмического момента проявляется с постепенно возрастающей силой; сперва в мелодике, подчиненной тактовому делению, а затем и в той тактовой ритмике, которая появляется в полифоническом искусстве XVII века, особенно у Баха; она еще не становится основным ощущением при образовании мелодии, но довольно ясно выражена. Это постепенное ее созревание основывается на возрастающем проникании в мелодический стиль, направленный на выражение линеарного движения,— ритмического момента,— исходящего из ощущения движения нашего тела. Как уже указывалось в другом месте, известное ритмическое чувство скрыто во всякой мелодике (если даже оно сильно притушено, как в древнейшем мелодическом стиле средневековья — в грегорианском хорале) еще прежде, чем оно начитает обнаруживаться во внешних проявлениях и приобретать возрастающее значение. Ибо

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

его пульсирование заложено в нас, в нашей природе. Поэтому оно, как действенная воля, было скрыто даже и под мелодическим движением того художественного стиля, основы которого препятствуют его появлению.

Зачатки контраста мелодических стилей в исторически предшествовавших формах.

Возникновение классического стиля подготовлялось исторически, вследствие возрастающего просачивания элементов светской музыки, народной и танцовальной. Склонность к песенной закругленности заключена уже в одноголосных и многоголосных песнях более ранней эпохи, что согласуется с метрической простотой и общедоступностью строфической структуры текста, к которому напев прилаживается самым простым способом, большей частью сообразно слогам. Ибо текстовый ритм светской народной песни вырастает также из танца и шага. Немецкие танцы и светские песни, также как и романские, подготовлявшие, начиная с XIII и XIV в., почву для создания гармонического стиля, являются предшественниками строгой песенной правильности; их мелодическая структура приближается к периодической, даже там, где еще не обнаружилось ясное расчленение на группы [1]).

Во всяком случае, явление развития таких крупных симметричных пропорций, как периоды, наблюдается даже независимо от группировки на двутакты, проистекающей из основного мощного ритмического чувства. Именно историческое развитие мелодики показывает, что образование периодов происходит не только из мельчайших единств двутактных групп, а именно в соответствии со строфами текста, оно захватывает большие комплексы, отдельные фазы которых вовсе не делятся по тактам, не говоря уже о двутактной группировке по акцентам, как напр. многие песенные мелодии XIV—XVI века. Поэтому процесс, приводящий мелодику к групповой структуре, происходит в музыке с двух сторон: изнутри, т. е от тактового ударения, как первоначальной силы и извне, от внешней формы—к внутреннему равномерному расчленению частей.

Объяснение возникновения симметрии самой ритмической единицы такта не противоречит этому историческому развитию, так как строфическое деление текста, благодаря которому появляется более широкая периодизация, само коренится в симметрии танца и шага.

Вообще, существенное отличие мелодии, построенной на равномерных ударениях, от мелодии полифонной не в том, насколько далеко простирается симметричная округленность, исходящая от мельчайшей единицы, а в определенном воздействии ритмических ударений на самую форму; так, появление правильных двутактных отрезков отделяет развитие классической линии от полифонного

---

[1]) Это утверждение Курта нодо принять с очень большой оговоркой не только в отношении французских rondeaux, virelais и ballades XII—XIV вв., но даже для инструментальной танцовальной музыки XV, XVI и еще XVIII вв. (музыка балетов в коллекции Филидора содержит самые разнообразные—и чаще всего нечетные—тактовые комплексы).

Прим. ред.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

даже там, где еще не происходит округления в большие .группы и наконец в периоды.

Если песенно-классический принцип мелодической структуры имеет корни в танце, то линия полифонии исторически восходит непосредственно к протестантскому хоралу, который пронизывает всю полифоническую музыку (в особенности Баха) и интенсивно определяет ее; но этот линеарный принцип оформления восходит в своих основных чертах еще глубже, к мелодике грегорианского хорала, т. е. к эпохе, где долго не существовало никакого внешнего деления на такты, и вообще нет речи о каком бы то ни было ритме в смысле мелодии, организованной по тактам. Ибо грегорианский хорал таит в зародыше историческое начало принципа формы, покоящегося на свободно развертывающейся линии; ее ударения, также как и структура определяются зависимостью от ритма речи. Мелодия сохраняет свободу вопреки ритмическому чувству, которое могло бы определить расчленение форм и порядок ударений; даже если обнаруживается скрытая ритмика, то все же акценты ритма речи остаются определяющими; независимость образования мелодии от самостоятельного ритмического принципа выражается лучше всего в свободном приспособлении мелодии к тексту. В этой независимости можно признать главное зерно позднейшего, свободного образования мелодии; освободившись от речевого ритма, она приобретает в инструментальном стиле полную свободу формообразования. Но уже в грегорианском хорале мы находим зарождение мелодического формообразования, освобождающегося от текстового метра и связи со словом, для того чтобы вылиться в выразительной силе самого мелоса: в так наз. „юбиляциях"—развитых мелизматических образованиях глубокой и свободной экстатической выразительности, вырастающих в конце хорала, на последнем слоге текста. Они полны значения для развития мелодической техники, т. к. являются переходом от определяемой словом мелодики к абсолютному мелодическому оформлению; в них свободное стремление мелоса сбрасывает оковы текста, подобно тому, как позже это совершилось в бо́льшем масштабе в переходе от вокальной музыки к инструментальной. Таким образом, грегорианский хорал, при всем отличии его мелодики от позднейшей полифонической, показывает, как из принципа свободной мелодики могут исходить различные, обусловленные эпохой, явления формы; причем эти направления стилей могут и не находиться в исторической связи друг с другом, но музыкальное воплощение будет всегда обусловлено гораздо более глубокой и интенсивной психологической основой, которая, будучи подавляема и скрыта другими линиями развития, все же снова и снова ощущается и выступает на поверхность.

Итак, можно и в чисто историческом смысле говорить про косвенну́ю связь грегорианского хорала с позднейшим линейным искусством полифонии, ведущим к Баху. Ибо песнопения евангелической общины не были сочинены заново, а были заимствованы Лютером и другими составителями хоралов из древнейшей литургии; причем, вместе с заменой латинского текста немецким, напевы преобразовывались, дополнялись, оживлялись новой силой и выражением, благодаря

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

изменениям и вставкам, и становились ближе простому музыкальному чувству общины; все эти изменения обусловили здоровую простоту мелодического движения и первобытную цельность характера и выражения. И в напевах евангелической церкви, метрическое развитие согласуется с метром поющихся слов,—формальная структура мелодии заимствует протяжение отдельных фаз и остановки от структуры текста; ферматы хорального напева соответствуют расчленению прозаического текста; в нем отсутствует принцип структуры, обусловленной основным ритмическим ощущением, симметрией или каким-либо другим распределением акцентов.

Поэтому, случайное образование равномерно округленных отрезков, которое, при поверхностном наблюдении, можно принять за периодизацию, следует относить к структуре текста; распадение его на стихи и строфы влияет на протяжение отдельных отрезков мелодии.

Но в протестантском хорале и в особенности в развившейся из него художественной музыке, есть еще один момент, вводивший в заблуждение относительно преобладания метрически-периодизированного основного чувства. Сам по себе протестантский хорал настолько пропитан народными элементами (начиная с Лютера уже с определенной целью), что уже в нем мы находим тяготение к форме народной песни еще тогда, когда не может быть и речи о появлении равномерно акцентирующего принципа формы, на основе метрической симметрии. Хорал по самому существу совершенно ей чужд. Поэтому многие попытки ограничить исторически и стилистически его строение формулой песенной структуры окончилость неудачей. Ибо там, где в протестантском хорале чувствуется приближение к песенной периодизации—ее следует считать не за коренное явление, но за тяготение к общей первоначальной форме светского пения—за внешний, а не внутренний элемент формы.

Но противопоставление обоих исторических исходных форм—от народной песни и танца с одной стороны и от хорала с другой, еще недостаточно, как уже указывалось, для понимания различных, происшедших от них, мелодических стилей. Только с развитием мелодического искусства, в особенности со времени возникновения инструментального стиля и развития крупных форм, получило возможность более широкое и независимое явление мелоса; существенным моментом явилась, в противовес вокальной мелодике, полная независимость линеарного принципа формы от метра текста. С другой стороны, толчком к новому образованию свободного линеарного принципа явился близкий по времени (возникший в начале XVII столетия, речитатив старой итальянской оперы, и быстрый переход этого монодического стиля в инструментальное развертывание отдельных концертирующих голосов,—переход, наступивший уже в течение первых двух десятилетий. Это итальянское инструментальное искусство сильно влияло на немецкое и, как известно, сильно интересовало самого Баха. Но эта связь никоим образом не должна приводить к поискам в немецкой инструментальной мелодике речитативообразного выражения; оно встречается только в ранних образцах перехода в инструментальный стиль, и то в самом итальянском искусстве. Но уже вскоре, в дальнейшем историческом развитии от

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вокального стиля остается только свободное развитие мелодий в качестве плодотворного импульса; по самому существу своему, они становятся уже не инструментализированными речевыми акцентами, а абсолютными линиями, задуманными непосредственно для инструментов [1]).

Но контраст классической мелодики и линейного стиля старой полифонии невозможно понять только из исторического прослеживания процесса их возникновения. Для этого надо обратиться к скрывающимся за историческими формами более глубоким основным предпосылкам: к преобразованию энергии мелодического формообразования из кинетической в ритмическую.

Вообще история музыки в целом представляет собою ряд реализованных отдельных случаев широких музыкально-психологических возможностей, которые никогда не исчерпываются до конца. Все обнаруживающиеся в ходе исторического развития явления суть лишь единичные, несовершенные, обусловленные эпохой воплощения сил, сокрытых глубоко под всяким историческим циклом. Увидеть за действительностью возможности—является задачей историко-музыкального наблюдения, которое, не теряя исторической точки зрения, вместе с тем должно выйти за пределы случайного. Иначе оно рискует впасть в ту же ошибку, что и теория, которая ищет почвы и содержания в одностороннем ограничении себя вещественными звучаниями. Если в истории музыки отсутствует чутье к психологическим основам, то „факты“ становятся лишь бесполезными погремушками.

Однако, необходимо заметить, что психологические основы стиля обусловившие его развитие, никогда не проявляются в чистом виде; доступ их к формам видимых явлений часто затруднен различными препятствиями.

Обыкновенно, проявившийся в истории музыки стиль представляет собою задержанную каким либо препятствием или разрушенную другими течениями основную волю к выражению, или же осколок ее, развившийся до своеобразного стилистического явления. Все исторически очевидные факты лишь указывают путь к отысканию сущности историко-музыкального процесса.

Глава вторая.

Связь мелодики и композиционной техники в обоих стилях.

Различия в интенсивности гармонического начала.

Прежде чем перейти к этой связи, мы должны коснуться, кроме уже упомянутых противоположных технических особенностей ритмического характера, еще одного крупного различия, обусловлен-

---

[1]) Курт опять упростил весь ход развития как вокального так и инструментального итальянского мелоса, сделав акцент на протестантском хорале. Он миновал линеарность мадригала, не счел нужным остановиться на искусстве Фрескобальди и других мастеров органа и клавира, наконец, оставил совсем в стороне лютневую музыку с ее изумительной пластикой линий. (Прим. ред.).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ного взаимодействием мелодии и ее гармонических основ. Встречаемые здесь различия сперва покажутся более внешними; однако они существенно определяют мелодический стиль своим основным характером. Ибо острая, равномерная акцентировка классической мелодии теснейшим образом связана с образованием сильного, ясно ощущаемого аккордового остова, гармонически определяющей отдельные отрезки мелодии и столь же равномерно расположенной аккордовой базы. Формирующаяся по двутактным, четырех и восьмитактным группам мелодия останавливается на кадансовых и полукадансовых тонах, которые определяются самим тональным развитием. Таким образом, групповые акценты, вместе с остановками в мелодии образуют периодическое разделение линейного мелодического развития кадансами, где особенно ясно проявляется аккордовое воздействие.

При этом симметричность ударений способствует подчеркиванию аккордовой основы, потому что смена главных аккордовых последовательностей ожидается и наступает через определенные промежутки; таким образом при слушании мелодии гораздо глубже ощущается ее скрытая аккордовая основа. Вместе с раздроблением линии на группы вырастает, благодаря единообразному распределению акцентов, склонность к усилению гармонического чувства на кадансах.

При этом, в гармонической основе мелодического развития, появляются, вместе с остановками линейного движения, простейшие, кадансообразные отношения между образующимися здесь опорными аккордами, вследствие удобопонятности и тональной закругленности песенных образований. Эта связь мелодии с ярко выраженным гармоническим воздействием кадансов господствует во всей линейной технике песенной мелодии [1]); полные кадансы, полукадансы, простейшие доминантовые и кадансовые последовательности определяют строение двух- и четырехтактных групп и периодов. Зависимость мелодического рисунка от аккордовой подосновы ощущается независимо от того, звучит ли она (как выписанное аккордовое сопровождение и т. д.), или скрыта в самой мелодии.

Эта интенсивность гармонического ощущения во всем течении мелодии является не менее значительно определяющим моментом в песенной мелодике, чем равномерные промежутки между сменой ударений и аккордов, которыми она обусловлена. Ясно ощутимая насыщенность мелодии входящими в нее гармоническими элементами сообщает классической мелодии ее лучезарную окраску. Это не значит, что полифоническая линия гармонически бессильна, или что по сравнению с классической мелодией ей не хватает ясности гармонической основы; но песенно-классическая мелодика обнаруживает свое гармоническое воздействие гораздо яснее, ощутительнее, чем полифонная, в которой тонально-гармоническое движение находится в других взаимоотношениях с образованием как общей формы, так и ее частей; в ней отсутствует во-первых простейшее стереотипное кадансирование через каждые два такта, а во-вторых равномерное распределение акцентов, вызывающее ясное ощущение аккордового

---

[1]) Песенной — в тесном смысле, т. е. мелодии ритмически-акцентированной и тактово-члененной, обусловленной ритмом шага или танца. (Прим. ред.).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

остова. Скрытая гармоника затенена преобладанием чисто мелодического воздействия; также и наступающая смена скрытых гармоний обусловливается самым развитием линий (а не акцентовой симметрией), так как в нем центр тяжести. Поэтому тональное движение возникает из мелоса и направляется им; линия же не носит характера непосредственного возникновения из аккордового остова, кадансирующего через равномерные промежутки; наоборот, мелодическое движение господствует над внутренним гармоническим ощущением, подчиняя его себе, объединяя и направляя. Вследствие этого, тональный характер линии не становится в такой мере мелодическим окружением аккордового остова.

Следовательно, в тональном движении промежутки между сменами отдельных гармоний обусловлены воздействием линеарного оформления. В свободном развитии линии обнаруживается линеарно-тональное движение (Tonartlichkeit) в гораздо большей степени, чем это полагает современная теория, которая всегда видит в аккорде начало всех начал, и поэтому считает за первоначальную основу даже до-классического развития линии те аккорды, которые соответствуют ее гармонически-тональному движению. Этот прием, как уже указывалось относительно общей теории мелодики, очень удобен для анализа и при поверхностном наблюдении кажется достигающим цели; однако он не объясняет внутренних законов образования линии, искажает ее внутренние музыкальные взаимоотношения, и стилистически неправилен. Нельзя начинать объяснение баховской мелодики с того, что цепляясь за аккордовую основу каждой части такта, выводить из нее образование линии. В кинетической линии мелос всегда побеждает, в силу как основного ритмического ощущения, так и гармонического. Кинетическая линия несет гармонию в себе, тогда как группированная по акцентам—несома гармоническими опорными точками.

В песенной мелодике вертикально-гармонический остов гораздо глубже связан с музыкальным чувством; он постоянно участвует в нем, как аккордовая опора, среди которой развивается мелодический рисунок; постоянное тяготение к гармоническому движению, даже если это простейшее кадансирование, является ее основной особенностью. Мелодика эта покоится как на ритмически акцентированном основном ощущении, так и на аккордовом, от которого она неотделима; уже при возникновении она неразрывно связана с простейшим, удобопонятным, равномерным кадансированием, которое, несмотря на возможность многочисленных комбинаций полных и полукадансов и других образований, всегда заключает в себе нечто стереотипное (etwas Formelhaftes), некую готовую формулу. Теория, выводящая рост мелодии исключительно из гармонической основы (и выставляющая то положение, что все мелодическое генетически зависит от первоначальной аккордовой базы) может быть применима, и то с некоторыми ограничениями, лишь к такого рода песенной мелодике, с глубоко врастающими в нее аккордовыми образованиями кадансов; хотя полное непризнавание в ней самостоятельной мелодической формообразующей силы является излишней крайностью. Насколько недостаточной, однако, оказывается эта теория, в приме-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нении к линеарному формообразующему принципу полифонии, поймет каждый, кому удалось вслушаться в силу линеарного развития. Это могущественное движение в баховском линейном принципе, который, если и допускает возможность выравнивания мелодии в гармонико-тональной закругленности, то все же совершенно свободен от прикрепления к первичному, заранее установленному аккордовому остову.

Различие в смене гармоний.

Смена аккордовых кадансов в песенно-классической мелодике, даже помимо общей ее гармонической насыщенности, вообще происходит гораздо чаще, вследствие более тесно сдвинутых метрических опорных точек. Полифоническая линия может простираться на гораздо бо̀льшие расстояния, вследствие чисто мелодического напряжения, причем ее скрытое гармоническое содержание далеко не будет изменяться в той мере, как этого требует принцип двутактного кадансирования. Тональный путь линии гораздо спокойнее. Большие протяжения полифонной мелодии часто принадлежат к одной и той же гармонической основе, широко развитые образования—одной смене тоники и доминанты. Баховская линия, в своем развитии, чрезвычайно медленно поворачивает в сторону доминанты, тогда как классическая—кадансирует уже на первом двутакте. В особенности темы Баха определяются в своем тональном движении обыкновенно одним единственным поворотом к доминанте, которую они затрагивают или в конце, или в середине,—для того, чтобы вернуться опять в тонику. Само собою разумеется, что в бо̀лее широком смысле, каждый отдельный тон линии может быть отнесен к определенной аккордовой основе, которая может быть использована в общей композиции; но при линейном развитии всегда следует принимать во внимание б о̀ л ь ш и е в з а и м о о т н о ш е н и я и тональные продвижения отдельных фаз, как замкнутых в себе мелодических единств; я имею в виду, при противопоставлении классической мелодии полифонической, именно эти мелодические отрезки, и их аккордовую основу, а не аккордовое значение каждого отдельного тона.

Структура мелодии и ее влияние на гомофонную и полифонную композиционную технику.

Контрастность характера гармонического и мелодического факторов и их взаимоотношений развертывается еще шире при рассмотрении влияния гармоники на композиционную технику в многоголосии. Так как существенная особенность песенной классической мелодики состоит в ощущении равномерно расчленяющих ее ударений, то, в этом стиле, многоголосное сочинение приведет к одновременному разделению на отрезки во всех голосах. Структура мелодий и структура многоголосия покрывают друг друга. Сохраняя свой основной характер ритмически-акцентируемой симметрии, голоса стремятся к одновременному вступлению в двутактные группы; всякий перебой ритмических акцентов в различных голосах привел бы к затуманиванию правильного двутактного пульсирования в каждом

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

отдельном голосе; поэтому, неотъемлемую принадлежность классической мелодики составляет так называемая „гомофонная“ техника письма, которая состоит в преобладании одного мелодического голоса над другими, обычно сопровождающими и поддерживающими гармонию; одному руководящему голосу (обыкновенно верхнему) подчинены все остальные, их самостоятельное мелодическое развитие принесено в жертву полноте гармонии. Главная мелодия господствует, таким образом, и ритмически над всем многоголосием; двутактные ударения классического стиля, диктующие разрывы самому образованию мелодии, исходя из руководящего мелодического голоса, обособляют и остальные голоса в отдельные куски, подчиняя их главной мелодии. Акцентирующий мелодический принцип связан с гармонически-гомофонной манерой письма уже технически, вследствие взаимодействия сил в музыкальном становлении.

Гармонически-гомофонный стиль—как манера письма—господствует во всем классицизме (не считая единичных попыток, стремящихся к старому стилю) и даже там, где в симфоническом стиле достигается сильное оживление фаз отдельных голосов, благодаря так наз. тематической разработке. Все же исходная точка лежит в первоначальной гармонической основе, в которую вплетены мелодически и тематически разрабатываемые голоса; такая техника письма, исходя из гармонической, лишь представляет собою устремление к полифонической структуре, но не собственно полифоническое основное ощущение. Это последнее утрачено на протяжении всей эпохи после Баха.

Как периодизированная и двутактно акцентированная форма линии тесно связана технически с гармонически-гомофонной манерой письма, так и полифония со своей стороны технически неразрывно слита со свободным от акцентовой симметрии мелодическим развитием. Основа ее письма и есть выявление линии; самостоятельное развитие отдельных голосов никогда не бывает нарушаемо стремлением к совпадению высших точек их развития, или остановок. Постоянно изменяющееся взаимодействие возрастающего или ослабевающего развития, появление высшей точки на различных частях такта, избегание их совпадений, скорее является главным требованием в композиции. В противоположность одновременно наступающим окончаниям и акцентам, как это происходит в гомофонии, в полифонии развитие линейной пластики стремится к независимости отдельных голосов. Схема метрической структуры, какой является двутактность, противоречит самой сущности полифонии; группированные и периодические образования, возникающие наперекор ей, с наступлением классического стиля, принуждают многоголосную манеру письма к гомофонии.

Двутактное распределение ударений, лежащее в основе классической мелодики, может нарушаться, если главные метрические акценты двух одновременно звучащих голосов находятся в синкопическом отношении, как это часто встречается на небольших протяжениях, в особенности в разработках (см. Моцарт, ф-п. соната C, I часть, такты 18—15 с конца).

При таком попадании структурных акцентов на различные части такта, составляющие принадлежность песенной мелодики, двух-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и четырехтактные группы отдельных голосов улавливаются слухом только при известном напряжении внимания. Поэтому этот прием встречается главным образом в стреттах; более длительное пересечение точек опоры мелодии привело бы к разложению двутактной группировки в мелодическом ощущении; характер ясно выраженной симметрии ударений потерялся бы для всего комплекса сплетенных линий, или же в значительной степени утратил свою интенсивность, чем был бы нарушен основной характер всего мелодического стиля. Двутактная и более группировка может длительно владеть музыкальным ощущением только в том случае, если отрезки мелодии совпадают во всех голосах. Правда, контрапунктирование более длинных мелодий, построенных на акцентовой симметрии, встречается также в классической музыке. Но чаще всего мы имеем в ней дело с одновременной переработкой и комбинацией мелких мелодических элементов,—мотивов и их частиц. Там, где классическая мелодика прибегает к более длительным мелодическим образованиям, они не представляют собою собственно полифонического стиля, но лишь применение его горизонтальной манеры письма к другим стилистическим основам; при этом техника продолжает опираться на аккордовую концепцию. Так, когда Бетховен, в произведениях последнего периода творчества (фуги и квартеты) стремится к мелодической полифонии, все же его стиль носит характер многоголосия, исходящего из аккордовой базы; глубокое отличие его от до-классической техники сейчас же бросается в глаза при сопоставлении с полифонией Баха.

Для подлинной полифонии предназначено, поэтому, свободное от акцентов разворачивание линии, а не песенная структура мелодии. Симметрическая структура песенной мелодики и гармонический стиль классицизма обусловливают друг друга в той же мере, как и все полифоническое искусство коренится в более глубоких особенностях его мелодического развития.

Глава третья.

Контраст мелодических стилей в связи с общими основами искусства.

Полифония и классицизм.

Более интенсивная яркость красок классического письма с его любовью к сочным, полным блеска звучаниям исходит из звуковой насыщенности всего аккордово-гомофонного стиля. И хотя именно Бах, величайший мастер полифонии, достигает такого же недосягаемого совершенства в сжатости гармоний его контрапунктических произведений,—однако в них (и это является важнейшим отличием от гармонического стиля письма классицизма) блеск гармонического воздействия никогда не является самодовлеющим, подчиняющим себе мелодическое и тематическое становление. Полифония Баха исходит исключительно из внутренней жизни мощного линеарного развития,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и никогда не ставит целью своего воздействия только звучание; однако, пышность ее гармонического содержания не меркнет перед солнечною яркостью классицизма. Определяющее различие—в самой технике письма и в конечной цели воздействия. Ибо блестящая игра красок в смене аккордов является в гармонической фактуре классицизма как зерном, так и содержанием; в мелодическом же стиле полифонии она скорее одеяние, расцвечивание могучего мелодического бега. Полифоническая структура сохраняет сложную концепцию сплетенных друг с другом линий, не позволяя им слиться в компактную полноту аккордового письма. Если в полифонии, с ее основной тенденцией к неограниченным возможностям линейного развития, всякое совместное звучание явится в техническом отношении некоторой задержкой, то гомофония делает главным содержанием музыки именно вертикальные явления с их прочной полнотой звука. Таким образом, для классицизма было вполне естественно уничтожить линейный контрапункт. Поэтому, там, где классики применяют типические формы полифонного искусства, а именно, инструментальную фугу, всегда имеет место вливание в старые формы новой жизни и средств выражения, большей частью некоторая двойственность (как напр., в фугах последних ф-п. сонат Бетховена). Момент чувственного воздействия вообще является отличительным для гомофонного письма.

Признаки его выражаются не только в компактности аккордового массива или эффектах гармонических красок. Также сильно и мелодическое воздействие, концентрированное в господствующем голосе, ярко блистающем на поверхности всего произведения. Поэтому главная мелодия (обыкновенно являющаяся и по своей окраске самым светлым, высоким голосом) заключает в себе мелодическое содержание произведения; остальные же голоса служат, главным образом, гармонической основой, окрашивающей и дополняющей; причем безразлично, дан ли этот сопровождающий комплекс голосов в виде компактного аккордового образования, или же в виде более оживленного движения разбитых аккордов. Этому преобладанию отдельной линии должен соответствовать тот мелодический принцип, который сам несет в себе непосредственное чувственное воздействие, благодаря легко доступной симметрии структуры, покоящейся на пульсировании акцентов; с другой стороны, совокупность голосов, следовательно не мелодическая линия сама по себе, а вся компактная масса произведения, сохраняет в гомофонии акцентную группировку.

Технические признаки мелодики, как выражение тех же контрастных направлений.

Красоты полифонной мелодии скрыты гораздо глубже, чем приятная гладкость, непосредственно доступное слуху благозвучие и легко понятное строение мелодики гомофонного стиля. Классическая же мелодия ближе нам не только потому, что передалась нам от классической эпохи, но и потому, что она ближе нашему естественному чувству; гораздо труднее проникнуть в принцип воплощения,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

весь художественный стиль которого далеко отстоит от проявлений чувственной силы и биения мощного пульса природы. Сущность мелодического движения полифонного стиля определяется освобожденностью от внешней симметрии.

Чувственный характер и моменты чувственного в композиционной технике заключаются в песенно-классической мелодике именно в тех явлениях, которые тесно связаны с симметрично акцентированным образованием мелодии. Классическая музыка связывает со своей мелодикой не только простоту песни, непосредственно исходящую из незатейливого музицирования; кроме простоты пения мы должны усмотреть еще более важный определяющий момент; в той примитивности, которую дала классицизму симметричная структура мелодии. Это искусство, завладев песенным образованием мелодии, черпает основы из источника естественной силы и выявляет первобытную природу человека в художественном ощущении; она обращается в своей мелодике к песенной форме, ибо она лежит ближе к наивному музыкальному чувству, исходит из ощущения движений нашего тела. Увлекающий за собой порыв классической мелодии в значительной степени является ритмическим порывом, которому всегда присуще нечто от движений нашего тела. (Стоит только подумать, напр., об увлекающем движении мелодий триумфальных маршей, скрытом танцовальном характере мелодий типа гимнов, о ритмах, подобных „скачке валькирий“ и т. д.).

Заключенное в мелодическом принципе полифонии стремление к абсолютному линеарному движению классицизм старается свести к примитивной доступности. Его мелодическое искусство дышит земной радостью. Сила роста сочной мелодики, находящейся под властью маршевой ритмики и симметричных закруглений, могуче зазвучала из глубины примитивного чувства вслед за расцветом полифонии и уничтожила с наступлением нового стиля свободу линеарного мелоса, не поддавшегося тяжести ритмических ударений и стремившегося к свободному оформлению. Мощная сила порыва свободного мелодического развития начинает искать тяжести акцентов, от которой раньше мелос был независим; вместо свободного парения— постоянное отталкивание от земли. Поддавшись ощущению ритмической силы, ослабевает энергия напряжения движения мелоса, она уступает место легко доступной игре закругленных линейных образований; свежее юношеское дыхание нового, полного земной радости искусства веет в танцовальном движении мелодики, пульсирующей в равномерности ударений. Так появляется и исторически, вместе с первой эпохой классического стиля (у Гайдна, Моцарта и родственных им мастеров), в непосредственной по времени близости с бесконечно в сущности далеким развитием баховской мелодики, контраст наивного, иногда почти ребяческого искусства. Из этих весенних побегов вырастает новое, крупное развитие песенной мелодики вплоть до углубленности бетховенской силы выражения [1]).

---

[1]) Аналогичные явления выразившегося в классицизме художественного направления можно проследить во всех средствах выражения и стилистических особенностях музыки; бегло укажу лишь на параллели в инструментовке классического типа с ее резкими контрастами и т. д. Я ограничиваюсь пока кратким указанием стилистических

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Главным формальным признаком классицизма служит своеобразная тенденция направлять музыку в сторону почти очевидной для глаз описательности; тогда как сущность музыки—в текучести развития, противоположной длящемуся созерцанию.

Позднее романтика, с ее стремлением к безграничному и сверхчувственному, снова разрушает классическую мелодическую форму; в музыкальной драме Вагнера возникает из стремления к свободному выражению речевых интонаций—„бесконечная мелодия“. Вагнер определял этими словами неограниченную гибкость ее формы и ритмики. Подобно баховской линии „бесконечная“ мелодия Вагнера технически отличается от классического образования мелодии отсутствием правильных окончаний и отрезков. От речевой декламации она переходит в инструментальную мелодию оркестра. В противоположность полифонной линии, в „бесконечной мелодии“ Вагнера процесс развития идет в обратном направлении: его линия исходит из классического формообразования мелодии. Это развитие наблюдается в вагнеровских драмах; желание преодолеть классическую технику группировки сказывается, несмотря на использование свободной техники речитатива, довольно часто в том, что отдельные отрезки и кадансообразные концовки спаиваются только гармоническими ложными кадансами; или же за самим мелодическим развитием скрыто сцепление отдельных кусков, преодолевающее остановки. Влияние классической группировки еще долго заметно у Вагнера, прежде чем он достигает техники свободного развития мелодики „Тристана“. Конечно, эта „бесконечная мелодия“, прошедшая в своем развитии путь классицизма, внутренне совершенно отличается от баховской линии своим субъективно-страстным характером. Но если бы мы не соединяли с выражением „бесконечной мелодии“ понятия вагнеровской музыкальной драмы, то нельзя было бы придумать лучшего определения для полифонной линии Баха.

Различия в художественном выражении мелодики.

Формы, в которые выливается стремление к художественному выражению,—приводят нас к психологическим предпосылкам в нас самих. Под звуковыми явлениями и закономерностью музыки в нас самих действуют, как живые токи и прообраз самого мелоса, психические энергии; они определяют не только самые мелодические образования и их технические основы, но и тяготение к линеарному выражению и принцип мелодического стиля. Эстетические основы полифонного линейного искусства обусловлены также этими подсознательными движущими силами. Поэтому, прежде всего мы должны рассматривать мелодическое оформление, как внутренний психологический процесс. Классическая мелодия определяется миросозерцанием, которое ставит человека в центр всех вещей и выдвигает на передний план все земное. Это обусловливает поворот к личному

основ, поскольку они проявляются в особенностях мелодического искусства. (Что касается аналогичных явлений в архитектуре и изобразительных искусствах, в особенности же в орнаментальной линии сравн. Wilhelm Worringer, Abstraction und Einfühlung, 1908, 3 изд. 1911, и Formprobleme der Gotik 1911, 3 изд. 1912).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

во всем искусстве песенной мелодики, его субъективизм. Ее выражение всегда направлено на человеческое и личное, его страдания и настроения; в ее художественном волнении кипит пылкий темперамент, в ее языке выливается душевное состояние.

Как полифоническая линия таит стремление вдаль, так в классической мелодике ищет выражения искренность переживания. Вся классическая мелодика связана с песенным характером, или непосредственно или более отдаленно. Мелодия всегда является выражением в пении, „высказыванием" субъективного переживания (далеко не ограничиваясь сферой вокальной музыки), радости или горя,— даже там, где выражение далеко отходит от простой приятности песни и теряется в глубинах мелодического языка тем моцартовских адажио, или бетховенских тематических образов; выйдя из незатейливой сердечной простоты песни, мелодическое выражение классицизма достигает экстаза. Но этот пафос всегда выражается мелодией, выросшей из глубины человеческой природы.

И в этом смысле, как мелодика чувства, классическая музыка должна быть признана искусством, исходящим из чувственного начала. В нем выступают на поверхность все характерные, непосредственно бросающиеся в глаза черты субъективного переживания, страсти, настроения; у классического творца всегда на первом плане характерные черты индивидуальности, а затем уже общие черты эпохи и стиля. Старое искусство полифонии должно было ощущать всякое проявление субъективного выражения как профанацию. Художественный язык классического человека—гораздо откровеннее; в нем страсть и настроение становятся проблемой. Бурная воля Бетховена, мощь элементарного стремительного темперамента противопоставляются плавной ясности баховской полифонии. Возникают произведения, которые сам творец их называет Pathétique и Appassionata. Язык классического художника—всегда „признание".

В произведении искусства этого стиля человек сбрасывает все узы. Все выразительные средства музыкального языка готовы к услугам свободной субъективной воли к выражению; их постоянно возрастающая утонченность достигает совпадения с мельчайшими оттенками внутреннего языка композитора. Таким образом, классическое искусство становится почвой, на которой мог вырасти безграничный субъективизм, воцарившийся впоследствии в романтике, поскольку в ее музыкальной технике продолжаются и развиваются элементы классического периода; яркость и насыщенность гомофонного письма развертываются в еще более пышные звучания с их радужным модуляционным богатством. Как во всяком явлении, достигшем высшей точки развития, так и в зрелом субъективизме классического искусства скрыто начало разложения; позднее, в более слабой, упадочной чувствительной романтике выражение личного доходит до преувеличения.

У Баха, как и вообще в полифоническом искусстве, все относящееся к личности творца обыкновенно остается в тени. Искусство более обращено во-внутрь; все, что приближается к „выражению чувства", гораздо более сдержанно и скрыто в недрах произведения, но этим не уменьшается мощь личности его творца. Даже при величай-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

шей страстности и интенсивности выражение не переступает границ возвышенного стиля. В произведениях Баха раскрывается гораздо бо́льше величие цельного миросозерцания, чем субъективные чувства творца.

Поэтому, к баховской мелодике и вообще к его музыке так мало применимо слово „настроение", к которому всегда примешивается некоторый оттенок субъективного. Содержание выражения и художественные основы его творчества нельзя обозначить определенным настроением чувства; они гораздо шире. Поэтому всякий, кто привык, подходя к музыкальному произведению, искать контакта с субъективным выражением чувств, остановится в недоумении перед Бахом и увидит в нем по большей части лишь сухую игру форм; это явление часто встречается даже у одаренных музыкантов. Обычно же принято искать в мелодике только наглядно осязательное, четко доступное слуху и захватывающее своим ритмом; вследствие этого, искусство Баха получает часто совершенно неправильное освещение [1]).

Глава четвертая.

О ритмике баховской линии.

Отношение высших точек линейного развития к ритмике.

Из вышеприведенного различия основ мелодического формообразования вытекают дальнейшие особенности полифонной мелодики, касающиеся ритма линий. Структура баховской линии не только свободна от симметрии акцентов; ей свойствен совершенно другой способ ударений, чем „сильное время такта" классической мелодии.

Обоим мелодическим принципам присущ тактовый метр двух- или трехдольный; уже указывалось, что подчеркивание тактового ритма и развитие симметричной структуры—тесно связанные друг с другом явления; но там, где мелодия закована в двутактную группировку, музыкальный слух следит за акцентировкой совершенно иначе, чем в полифонной мелодии. Поэтому, не только выступают сильнее ударения, соответствующие второму и четвертому такту, но

---

[1]) При трактовке баховской линии происходят возмутительные нарушения стиля вследствие ложного навязывания субъективного выражения чувств. У современной концертной публики вообще гораздо труднее заслужить одобрение стилистически правильной передачей Баха, чем известными «благодарными» искажениями ее. В баховской полифонии заключено внутреннее величие, а ни в коем случае не чувствительная мягкость. Одним из самых вредных является также речитативообразная интерпретация мелодической линии Баха. В большинстве учебников контрапункта встречаются в высшей степени поверхностные и безвкусные указания на „приятность" мелодического рисунка, которой нужно добиваться в контрапунктических упражнениях; это вносит свою долю в ложное понимание полифонной мелодики. Нельзя, однако, обвинять публику и дилетантов в искажении баховской музыки привнесением в нее субъективного выражения чувства, когда повсюду (даже в школах) встречает самый теплый прием такое легкомысленное и смехотворное изделие, как известная Méditation (Ave Maria) Гуно, низведшее C-durную прелюдию Баха на роль сопровождения и совершенно искажающее это просветленное произведение вследствие полного непонимания его стиля.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и в каждом такте усиливается значение сильного времени по сравнению со слабыми.

Конечно, из этого не следует заключать, что мелодика Баха свободна от тактовой дисциплины. Но теперь мы связываем с понятием ритмического чувства гораздо бо́льшую остроту самых тактовых акцентов, чем это свойственно полифоническому линейному стилю. Полифонная линия заключает в себе столь интенсивное мелодическое устремление, что оно не допускает проникновения равномерных акцентов и не дает выделяться сильным частям такта с той силой, как в классической мелодике.

Поэтому, отношения внутренних напряжений полифонной линии совершенно не определяются сменой интенсивности тактовых ударений. В классической мелодике самый импульс, вызывающий стремление вперед, исходит от ритмических акцентов, в линеарном же мелосе от ощущения линеарной кинетической энергии. Вся пластика его формы, выражение внутренних напряжений и даже отношения ударений подчиняются напряжениям и разрядам силы мелодического движения. Пульсирование ритма здесь скрытое, второстепенное ощущение, тогда как в песенной мелодике оно является основным; так же и остов тактовых черт не имеет здесь такого определяющего значения, как в классическом стиле.

Втискивание мелодического формообразования в рамки тактового размера только придает ему известную осязаемость.

Тем, что сила баховских линий не столько в ритмической, сколько в мелодической оживленности, объясняется, во-первых: присутствие огромного внутреннего напряжения даже в линии, состоящей из очень спокойных медленных ритмических единиц, а во-вторых то, что очень длинные мелодические образования из совершенно одинаковых ритмических единиц пробегают, не вызывая никакого утомления; несмотря на внешнее однообразие движения, в них происходит богатая смена прибывающих и убывающих внутренних сил.

Итак, ритмика баховской линии скрыта не в ее тактовых отношениях, но в самой ее пластике. Кульминационные точки, требующие наибольшего динамического ударения, совпадают с кульминациями напряжения в развитии линеарного движения. Этому стилю соответствует ощущение своеобразного ритма, который является лишь отражением имманентных отношений сил. Вследствие этого, при совершенно правильном стилистически исполнении, строго следующем за линеарными нарастаниями, акцентировка ни в каком случае не совпадает с сильными частями такта; очень часто встречаются кульминации на так наз. слабых частях такта, которые следовало бы акцентировать слабее. Пример—тема XIII фуги из „Kunst der Fuge“, где sf стоят на высших точках линии. Это не синкопы в смысле привычной нам классической ритмики, хотя с внешней стороны и похожи на них; в них отсутствует своеобразная прелесть неожиданности ударения настоящих синкоп (см. Бетховен, финал сонаты Appassionata, такты 142—157).

Кроме кульминаций отдельных линейных фаз в баховской мелодике обыкновенно встречаются ударения на тонах, выделенных из общего линейного движения скачком на большой интервал вверх или вниз.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

У Баха нет тактового ощущения, выраженного в острых, резких ударах; в его линиях ритм значительно мягче, ударения гораздо более гибки. Линия содержит меньше тяжелых долей, чем кульминаций и сгущений напряжения; поэтому, различие частей такта между собой никогда не обостряется до различия „сильной“ и „слабой“ части, как в классической мелодике [1]).

Поэтому, у Баха темпы всегда умереннее; в них еще нет той стремительности, которую приносит с собой пульсирование ритмических акцентов и собственно ритмический порыв; в его мелосе нет бурного темперамента, а лишь спокойное развитие, согласно с проявлением его внутренних сил. Его ритмика более гибка и податлива; будучи освобожденной от тяжести шага, она сама стремится к расширению, подобно форме свободной линии [2]).

Характер линейных акцентов.

Поэтому в противоположность песенной мелодике, у Баха существуют не только различия в интенсивности ударения, но и в качестве; само ударение воспринимается совершенно иначе, чем простой ритмический акцент, а именно, акцентированная часть такта вызывает ощущение повышения энергии линейного движения, а не резкого толчка, как в классической мелодике. Ударение является сгущенным впечатлением напряжения линейного движения, а не резкой противоположностью неударяемой части такта. Происходит максимальное

---

[1]) Сравн. чрезвычайно тонкие указания на правильную фразировку у Швейцера (A. Schweitzer. I. S. Bach, стр. 348): «Ритмично исполнять Баха—это значит выделять не сильные, но акцентируемые части такта. Больше, чем у какого-нибудь другого композитора, деление на такты является у него лишь внешним расположением тем, метрика которых вообще не может быть выражена в простых видах такта. Первый, кто это ясно выразил, был Р. Вестфаль, в своем метрическом исследовании фуг Wohltemperiertes Klavier, в котором он постоянно указывает на ошибку тех, кто исполняет Баха, сообразуясь с тактовой чертой» (Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 1883, стр. 237).—Далее Швейцер говорит о «ритме тем», в противоположность тактовому ритму; в сущности, это не что иное, как противоположность ритмической и кинетической энергии.

Далее, на стр. 759, Швейцер пишет о фразировке и ударениях у Баха: «Уже относительно ф.-п. произведений говорилось, что их (т. е. тем и мотивов) структура не всегда ясна из тактового ритма, но что их настоящий образ открывается только в главном акценте, помещающемся в конце. Это еще более касается тем кантат... К главному акценту стремятся все предыдущие ноты. До его появления—впечатление еще хаотично; он приносит с собой разряд напряжения; все сразу становится ясным, беспокойство сменяется покоем; тема приобретает пластичность; в момент появления главного акцента слушатель охватывает весь период звучания, как целое; если он не получает впечатления напряжения и его разряда,—значит, тема была неправильно исполнена; вместо ее собственного ритма она была подчинена тактовому». (Швейцер понимает слово «напряжение» в его более общем, эстетико-психологическом значении, а не в специфическом смысле состояния напряжений психических энергий движения, как в этой книге).

На дальнейшие его положения в главе XXXV его труда мы настойчиво указываем.

[2]) При исполнении Баха часто наблюдается, как острая, отчетливая ритмика, свойственная классическим и современным оркестровым произведениям, неумеренно применяется к полифоническому стилю, к которому она совершенно не подходит. Рубленая «капельмейстерская» ритмика—одно из ответвлений того, большей частью чисто внешнего характера дирижирования, который направлен лишь на подчеркивания ритмических ударений. Полифонии соответствует исполнение, выявляющее рост напряжения линейных фаз и развитие формы до ее кульминаций. Для классического же стиля более уместно дирижирование, воля которого схватывает акцентирующий характер.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

напряжение воли к движению. Поэтому, стремлениям к главному акценту соответствует легкое усиление темпа, и обратно, его легкое замедление при ослабевании линейного напряжения [1]). Кульминация же может быть исполняема несколько шире. Наоборот, в классической мелодике ритмическая точка опоры, вызывающая группировку, носит в себе нечто совершенно определенное и тесно связана с метром; поэтому она поддается расширению в гораздо меньшей степени; и вообще агогические оттенки гораздо менее доступны классической мелодии, чем полифонической. Мелодия доклассического стиля всегда стремится к продолжению, развитию, а не к остановкам на окончаниях, обособляющих отдельные группы. В то время как в классическом стиле противопоставление сильной части слабой составляет сущность самой мелодии, в полифонной линии различие между собой разных долей такта—лишь колеблющееся впечатление от кинетической энергии; более переход, чем контраст „сильной части“ и „слабой“. Различия ударений составляют не контрасты, но единое развитие. Конечно, не следует недооценивать разницы между сильным и слабым временем в баховском мелодическом развитии; но она тесно связана с линейным развитием, а не с ритмическими акцентами самими по себе. Тяжесть ритмических акцентов действует по вертикали, тогда как кульминации развития кинетической энергии определяются горизонтально направленным напряжением. Можно было бы говорить, в применении к баховской мелодике, о моторной ритмике в противовес ритмике акцентирующей. Поэтому, даже там, где баховская линия распадается на четырех и восьмитактные закругленные периоды, эти закругления вовсе не получают значительного влияния на внутренние особенности и характер мелодии. Даже и здесь, где движение и развитие линий не зависит от акцентов и толчков равномерного пульсирования, пластика сохраняет свою гибкость. Как уже было сказано, стремление к образованию групп и периодов встречается, главным образом, в формах, происходящих от танца (как напр., части сюиты). Несмотря на закругления в группы, полифоническая мелодика этих стилизованных танцовальных форм сохраняет все остальные признаки своего кинетического характера и существенно отличается от классической. Ритмическое чувство не знает той своеобразной остроты шагового ритма, которая появилась только в классицизме. Округление в периоды — более внешнее явление, чем принцип, определяющий все особенности и внутреннюю силу линии.

В изменении отношений ударений, в переходе к ритмическому импульсу, отражается все то же возрастающее значение в музыке чувственного, живого и конкретного, которое появилось вместе с классицизмом. Воздействие сильной акцентовой ритмики всегда

---

[1]) Риман (Die Elemente der musikalischen Ästhetik, стр. 76) говорит об агогике (т. е. о модификации темпа) в мотиве: „Усилению звука, развитию динамики соответствует ускорение, сокращение длительности ритмических единиц, динамической вершине,—внезапная остановка, и обратному движению—возвращение к нормальной длительности“. Все это находится в связи с характером кинетического развития напряжений в мелодике, а не с ритмикой, точно так же, как и все агогические изменения исходят из энергии движения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

непосредственнее, благодаря связи с ощущением телесных движений; она воспламеняет и увлекает за собой.

Динамика пауз.

Преобладание основного кинетического ощущения вместо ритмического обусловливает не только оформление, ритмическую характеристику и своеобразие ударений, но и захватывает провал мелодической линии в пустоту паузы. И паузы баховской линии производят то же специфическое впечатление музыкального напряжения, ибо энергия, струящаяся в мелодике, не прекращается внезапно вместе с последним звуком, но продолжает свое воздействие во время кажущейся пустоты паузы, которую она наполняет известным состоянием силы; она то и производит музыкальное ощущение паузы, принадлежащее к внутренней динамике формы. Не только при паузе, но и после окончания линии это ощущение напряжения теряется постепенно.

В классической мелодике ощущение сильных пульсирующих акцентов также простирается на паузу. Ее живым содержанием является трепет этих равномерных ударений даже после прекращения звучания. Самое характерное для нее — отбивание такта, причем безразлично, находится ли пауза на сильных или слабых частях такта.

Но, конечно, всего яснее можно проследить ощущение пульсирования в паузе тогда, когда она падает на резко акцентированную долю такта (см. Бетховен, финал 21 сонаты, C-dur, такты 1—9). Всего замечательнее в этом случае, что ощущение удара на паузе темы дано в сопровождении, в басу, в полном глухой силы изолированном низком C; оно конкретизировано в звучании, хотя бы и в аккомпанирующем голосе.[1])

Но и после окончания какой-либо классической мелодии, мы наблюдаем то же явление продолжающегося звучания. Композиторы ощущают обыкновенно, что поток музыкального становления прекращается не сразу, и потому ставят на паузе, стоящей после последнего звука,— фермату; она оказалась бы лишней, если бы с окончанием звучания кончалось бы и напряжение музыкального

---

[1]) Такое реализирование акцентных ударов на паузах в особенности распространено в бытовых танцах и маршах. Под мелодическим голосом на его паузах продолжает безостановочно выстукивать шаг акцентовых ритмов (напр., в банальных аккомпаниментах у басов или в танцах с соответствующими трехдольными ритмами). Здесь действует в первую очередь, именно, основное ощущение ударений, которое и вызывает образование таких типичных форм сопровождения; аккордовое заполнение пустот пауз— лишь вторичное явление. Часто подобные фигуры пульсируют еще перед началом танца или марша, причем ритм, как ощущение телесного движения, как бы предваряет мелодию, служит введением в нее. Это необыкновенно характерно для пауз песенной мелодики: несомненно, что эти фигуры являются перенесением содержания пауз на звучащие инструменты. Такое продолжение пульсации ритма не чуждо и стилизированной художественной музыке классицизма, хотя и не в такой заметной форме. Очень часто в одинаковых фигурах аккомпанимента, продолжающихся во время пауз мелодии, настоящий смысл заключается больше в пульсации ритма, чем в продолжении аккордовой основы в какой-нибудь простой мелодической форме аккомпанимента, большей частью разложенного аккорда.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ощущения. Весьма характерно для ощущения пауз в классическом стиле, что в конце произведения бывает выписан целый такт пауз.

Риман, в своей теории ритма, определяет паузу, как отрицательное звучание. „Паузы — не нулевые величины, но отрицательные; они действуют всегда, как отрицательный эквивалент звучаний, на месте которых они стоят (Die Elemente der musical. Ästhetik, стр. 152). Это само по себе весьма внушительно звучащее определение сущности паузы даже изображено (Музыкальная динамика и агогика) в виде схематических рисунков: „графические формулы определения значимости пауз во всевозможных случаях, данные в симметричном движении, отражающем динамическую потенцию мотива в отрицательных величинах". (Mus. Rythmik und Metrik, стр. 130). Мне кажется вообще ошибочным определять паузу как отрицательное звучание. Отрицательного доступного слуху материального звучания вообще быть не может; может быть или его присутствие, или его отсутствие. Пауза отличается именно остатком звучания; но кроме того, в ней еще действуют недоступные слуху имманентные составные части понятия музыкальное „слышание", или, вернее, „ощущение"; следовательно, нет ни полного успокоения музыкального ощущения, соответствующего нулю, ни отрицательной величины, но нечто совершенно положительное—продолжающееся ощущение сил, действующих после прекращения звука (т. е. или кинетической энергии или акцентирующей ритмической пульсации). Остаток чувственной прелести звучания, определяемый Риманом как отрицательная величина, вместе с сопутствующими слышимому звучанию, главным образом подсознательными психическими энергиями, создает весьма интенсивное ощущение. Столь же мало, как об отрицательном звуке, можно говорить об отрицательном метрико-ритмическом ощущении паузы. Происходящее при отсутствии звука—еще не отрицательная величина. Нельзя говорить о переходе музыкального ощущения в отрицательное, по ту сторону нуля, так как интеллектуальному математическому понятию отрицательного здесь не соответствует никакой психологический эквивалент. Поэтому, объяснение пауз как „отрицательной величины" не имеет ценности даже простого сравнения. Но ценность римановской теории пауз в том, что она выдвигает значение паузы, как наполненной каким-то становлением, а не полного отсутствия содержания—„нулевой величины".

Переходные явления у Баха.

Для того, чтобы понять стиль Баха, а также Генделя [1]), необходимо предвидеть мощный перелом стиля, наступивший вскоре после смерти обоих вместе с окончательным созреванием новых элементов. Это необходимо для правильной, довольно трудной для нас, оценки новых элементов внутри самого баховского стиля — преимущественно именно тех явлений, которые обыкновенно неправильно истолковываются и приводят к глубокому искажению Баха.

---

[1]) У обоих, при глубоко интересном различии индивидуальностей, проявляется скрытая в общей исторической художественной почве воля к выражению, указывающая на классицизм. Более светский Гендель вообще уделяет больше места гармонически-гомофонным моментам (отчасти даже их общедоступной стороне). Но и внутри линеарной полифонии (где его мастерство нисколько не уступает баховскому) он отличается от этого последнего более мягкой мелодической линией, чаще и дольше отдыхающей в гармоническом ощущении и менее богатой диссонансами. Его тематические образования отличаются своей монументальной мощью, тогда как баховские — большим внутренним напряжением (часто при меньших размерах). В этом, как и в некоторых формальных признаках, Гендель сильнее, чем Бах, является предшественником классического музыкального стиля. Я указал лишь на простейшие, общие различия; гигантская задача дальнейшей, более точной разработки этого вопроса не входит в план этой книги, сосредоточенной исключительно на Бахе, как бесспорной основе для изучения полифонии. Следует очень остерегаться многочисленных исторических трудов, исходящих не из стилистического сравнения, а из оценки обеих индивидуальностей, причем Гендель поверхностно и суммарно ставится позади Баха.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ибо классическое ощущение появляется в основных формах старого стиля, иногда задолго до конца полифонии, которая в баховском творчестве достигает последнего, самого смелого и свободного завершения. Но процесс развития в баховском стиле заключается не в постепенном превращении полифонии в гармоническую гомофонию; полифонический остов сохраняется вполне, и только в отдельных элементах чувствуются влияния и заимствования из направления, подготовляющего классицизм. Все эти более или менее скрытые явления, понимаемые как приближения к новому искусству, обнаруживаются в совершенно противоположной им полифонной структуре баховского письма, отнюдь ее не разрушая и не потрясая ее основ. Великий переворот в немецкой музыке после 1750 г. произошел в необыкновенно короткий промежуток времени, едва охватывающий одно поколение; но этот переворот — от смерти Баха до творческих попыток Гайдна,— пожалуй, самый значительный в истории музыки. Говорить о переходе баховского стиля в классический, как о постепенном изменении технических основ письма — совершенно не приходится; после смерти Баха последовало полнейшее ниспровержение основ, обусловливавших его стиль, совершенно новое образование из других элементов.

Самым существенным для нас является сохранить установку по отношению к Баху; отнюдь не следует в этих переходных явлениях, проявляющихся в единичных элементах, видеть сходство и родство с классицизмом; тут должна быть установлена правильная перспектива; бессмысленно старание добраться до классицизма, исходя от основ полифонии.

Эта ошибка встречается обычно в двух областях: во-первых, в теории полифонической структуры письма, где постоянно делаются попытки объяснять полноту и насыщенность баховских гармоний, идя не от мелодического формообразования, а от гармонической ткани. Во-вторых, в проявляющейся иногда в баховской мелодике склонности к формальным закруглениям (преимущественно в танцовальных формах) видят прообраз классической симметричной группировки. Но даже и в этих случаях линия сохраняет стремление вдаль, лежащее в основе свободного движения, и совершенно не стремится к симметрии отдельных кусков и ощущению метрического равновесия. В баховском стиле ритмика развивается в мощную силу. Темы некоторых фуг обладают, без ущерба для кинетического характера образования мелодии, могучей ритмической силой и ритмическим импульсом (напр., тема фуги *e* W. K. II). Однако, и в этих случаях мы можем говорить лишь о постепенно возрастающем вторжении ритмического ощущения в чуждое ему по существу мелодическое образование; несмотря на некоторые сближающие явления, оба стиля в корне противоположны. Но вместо того, чтобы подчеркивать их различие; учебники — обыкновенно — стараются стереть его. Всегда и везде придавать ритму значение основной силы — значит придерживаться шаблона и совершенно искажать стиль; ничего не может быть хуже, чем класть в основу баховской линии систему акцентов, группировку и периодизацию, и стараться уложить линейное образование в двух, четырех и восьмитактные комплексы, посредством

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сокращений, перемещений и дополнений. Делается ли это для того, чтобы объяснить возникновение и основное ощущение мелодического оформления, или в качестве педагогического наставления к контрапунктическим линейным образованиям,— путь одинаково ложный. Подобные исследования могут, конечно, представлять некоторый интерес для теории метрики и ритма, поскольку они указывают на рудиментарное стремление к группировке и близкие к нему формы, вытекающие из тактового ритма даже там, где он и не является формообразующей силой. Искусственное втискивание в метрически группированную форму удается более или менее (но всегда приблизительно — с некоторыми отступлениями от схемы) там, где даже в расцвете полифонии, наряду с основной кинетической силой уже достигает известной силы тактово-ритмическое ощущение; в таких случаях и в мелодике бывает скрытая склонность к выравниванию частей и группировке. Но и это лишь симптомы, предвещающие классицизм, внутри чуждого ему мелодического стиля; вместе с аналогичными гармоническими элементами они привели к разрушению основ мелодического развития полифонии; элементы, которым стиль Баха еще противустоит.

Если бы существовало непрерывное историческое развитие от старой полифонии к классицизму, то нельзя было бы ничего иметь против взгляда на стиль Баха с точки зрения основ классицизма. Но несмотря на некоторые общие черты, такого перехода нет; как мелодические, так и технические основы диаметрально противоположны, как самые крайние противоположности, которые знает теория и техника; высшие достижения линеарной полифонии и многоголосный гармонический стиль в его высочайшем классическом совершенстве. Конечно, я не отрицаю существования переходных форм от горизонтального письма к вертикальному; дело идет лишь о том, что полифонию надо понимать полифонно, а гомофонию гармонически.

Полифония — полярна классицизму, хотя приближается к нему в некоторых симптомах. К баховскому стилю мы должны подходить через резкое отграничение особенностей структуры и мелодического развития обоих стилей.

ЧАСТЬ II. ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ.

Глава пятая.

Основы развития формы.

Группировка и плавный переход, как контрастные принципы.

Хотя в технике мелодического формообразования и развития в полифоническом стиле нет законов классической композиции, опирающихся на внешнюю равномерность отрезков, однако в особенностях ее стиля заключаются свои законы; техника развертывания одноголосной мелодической линии приобретает такое значение, что Бах создает целый ряд произведений, состоящих из развития одного мело-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

дического голоса, без аккомпанирующих голосов или хотя бы аккордового сопровождения; это сонаты и сюиты для одной скрипки и для одной виолончели [1]) (в них встречается и многоголосие, благодаря использованию двойных нот). Подобное развитие одноголосных образований возможно лишь в стиле, обладающем неограниченной мелодической силой. В классической мелодике — оно почти немыслимо, и явилось бы чрезвычайно утомительным; его средства оказались бы недостаточными, так как классическая мелодика всегда требует аккордовой поддержки, хотя бы самой скромной.

Технику формования линейного развития легче всего понять, противопоставив ее технике развития классической мелодики. Вся полифония вырастает из напряжений и движущих сил одноголосных мелодических линий; поэтому ее линеарное развитие является контрастом опирающейся на аккорды гомофонии, не только в композиционной технике; техника линейного развития исходит из того же глубокого внутреннего своеобразия, что и само мелодическое искусство,—из образования, развертывания и роста напряжения отдельной линии. В формальных технических явлениях обоих стилей — тот же контраст, что и в основах классического и доклассического развития линии, но в большем масштабе. Там—равномерно следующие друг за другом акценты делят линию на равномерные отрезки, здесь образующая линию сила создает кульминации; там—округление в группы, здесь—непрерывное развертывание, причем отдельные линейные фазы плавно переходят друг в друга, не отделяясь резкими границами.

При сравнении техники обоих стилей руководящим принципом служит контраст группировки и плавного перехода. Ритмические акценты, с их острым разделяющим воздействием, указывают на группировку; в полифонии же, где мелодика возникает из постоянно нового развития линейных фаз, в непрерывном потоке движения, весь рост формы обусловлен внутренней силой мелодического движения; здесь господствует принцип развертывания, — непрерывного перехода. При этом противопоставлении двух принципов формы, группировки и плавности перехода, следует иметь в виду не внешнюю форму того или иного типа в отдельных произведениях или частях, но прежде всего искусство внутреннего развития формы, в котором встречается гораздо больше технических затруднений, чем во внешнем распределении.

Форму классической симфонии и сонаты определяют обособленные друг от друга группы, расположенные по принципу контраста; несколько комплексов форм, противопоставленных друг другу и представляющих каждый в отдельности по материалу и всей музыкальной характеристике единство. Экспозиция главной классической формы — сонаты — включает „главную тему“ и „певучую (побочную) тему“, как формальные комплексы; между ними вставляются пере-

---

[1]) Из числа произведений для одной скрипки три (h, d, E) представляют сюиты или партиты, т. е. ряд танцовальных форм; остальные три—сонаты (т. е. произведения, в которых, кроме танцовальных форм, встречаются и другие, между прочим и фуги). Шесть сочинений для виолончели—все представляют собою сюиты, хотя во многих изданиях они неточно называются „сонатами“.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ходные группы, за ними следуют заключительные; с дальнейшим развитием сонатной формы каждая из этих групп приобретает все большую самостоятельность; зачастую они совершенно обособляются от формальных элементов главной и побочной темы. В крупных симфонических формах контрасты отдельных тем разрастаются в целые группы тем, входящих в экспозицию, как замкнутые единства. Весь комплекс экспозиции опять-таки противопоставляется второй главной группе сонатной формы—разработке, за которой следует третья—реприза главной части, и заключительные группы, зачастую достигающие самостоятельного развития. Остальные типические формы классического стиля также построены по принципу группировки, с различными вариантами расположения групп [1]).

Характернейшей противоположностью этого строения формы по группам и контрастам является главная форма полифонного стиля—фуга; она представляет собою постоянный рост, развитие и переход к кульминациям, причем отдельные части ее разработки непрерывно переходят друг в друга. Она возникла, как тип полифонического произведения, из того же линеарного принципа, основанного на свободном развитии движения. Само ее название указывает на течение, движение; старое выражение fuga (бегство) соответствует образу голосов, вступающих „вдогонку“ друг за другом, с одной и той же темой. Но „бег“ (стремительное движение) заключается в отдельном голосе само по себе. Разница же художественных стилей в большом масштабе исходит из первоначальных форм обоих мелодических принципов; ими определяется дальнейшее развитие. Принцип мелодического развития, определяемого ритмической акцентировкой, развивается в классическом искусстве, через группировку, периодизацию

---

[1]) Когда, вскоре после 1750 г., в первоначальных формах классического искусства появилась побочная тема, дело происходило совершенно иначе, чем это описывается, обыкновенно довольно наивно, в истории музыки; это произошло не потому, что кто-то ввел новую, противоположную мысль (точно старых мастеров можно обвинять в бедности музыкального воображения), но потому, что снова был разрушен могучий принцип, существовавший в течение столетий. Ибо, с точки зрения старого художественного принципа, произошло распадение его внутренней силы, главной основы его формы. Этот переход совершился как раз в то время, когда суровая северная полифония начала уклоняться в сторону более легкого, светского искусства. Конечно, теперь мы не можем отрицательно оценивать поражение старых формальных основ, нанесенное принципам группировки, ибо в нем заключались зерна нового искусства, которому вскоре суждено было стать великим.

Но это не должно нас привести к неправильной исторической установке для этой критической переходной эпохи. Чрезвычайно характерным является именно то, п о ч е м у так трудно установить, где и когда впервые появилась побочная партия,—вопрос, относительно которого еще и поныне высказываются самые противоречивые мнения; при ближайшем изучении спорных произведений, оказывается, что их побочные темы, несмотря на очевидное стремление к контрасту, сохраняют более или менее скрытую связь с мотивами главной темы, некоторое отклонение от них; возможности таких переходных мотивов—неограничены, как это блестяще доказывает вся техника полифонического развития. Поэтому для исторического взгляда в этом плавном, медленном, текучем переходе от связи к контрасту заключается ясный и многозначительный остаток первоначального принципа отклонения, путем развития от первоначального тематического зерна. Также очень показательно, что непосредственным поводом к появлению побочной темы явился не тематический, а динамический контраст; т. е. за главной темой следовали эпизоды из нее же в облегченной инструментовке, а не новая тема (это можно очень ясно проследить в концертах Генделя).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и песенную форму, в мощные образования; и если в пропорциях, выходящих из пределов песенной формы, исчезает упорная симметрия, согласная числу тактов, то все же остается стремление к группировкам, объединяющимся в комплексы, и противополагающимся другим комплексам внутри этой же части. Так, группы тем у Бетховена и Брукнера нагромождаются друг против друга, подобно гигантским утесам.

Силы, вызванные основными законами мелодики, распространяются за ее пределы; они обусловливают внутреннее строение явлений, приводящих к основам зрелых форм обоих стилей. Как уже было сказано, при определении понятия мелодической линии, под развитием формы никогда нельзя подразумевать внешней схемы, ибо в формах никогда не бывает твердых пластов, а лишь постоянное становление и возникновение из первичных явлений и основ, обусловливающих музыкальное воплощение. В этом—вся жизнь музыкальной ф о р м ы. И в ней, как в мелодике, мы должны говорить о силе формообразования.

Основы внутреннего развития формы мы можем в особенности проследить при развертывании линии; сперва в самих тематических образованиях, затем в развитии линии из темы, и далее в образовании больших одноголосных комплексов. Здесь можно наблюдать, как все те же своеобразные основные черты линеарного развития приводят от мотивного зерна к внутренним законам организации формы в целом.

Тематическое движение, как формующая энергия.

Тематические и мотивные черты линий доклассической полифонии исходят из ощущения напряжения движения и его выражения. Они останутся совершенно непонятными, если начать искать в них так называемую „мелодию" в обывательском смысле,—то образование, легко доступное уху, благодаря своей закругленности и благозвучности, к которому мы привыкли в песенной форме, а также и ее углублению и стилизации—в классической музыке.

Тема у Баха играет совершенно иную роль в образовании формы произведения в целом. В м о т и в е—мельчайшем замкнутом единстве линейной фазы—заключено основное устремление, прообраз движения, господствующего на больших протяжениях, нередко во всем произведении, и сообщающего ему его характер. Это обусловлено своеобразием мотивов Баха, которые, так же как и темы, следует понимать только как выражение силы движений. Мелодическая тема может состоять из одного мотива или из нескольких, или же из повторений и видоизменений одного и того же мотива (напр., тема фуги *a*, W. K., II).

Благодаря стремительной силе движения и заключенному в мотиве напряжению, мы можем вполне воспринять его только в связи с его дальнейшим развитием и переработкой, т. е. в связи с линеарными движениями, в которых дальше проявляется его живая сила. Развертывание мелодической линии из темы—есть постепенный рост напряжения из ее формообразующей энергии; поэтому многие темы

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

производят гораздо меньше впечатления, взятые сами по себе, чем в связи с развивающейся из них формой. Это не значит, что полифонные темы при этом не могут иметь чисто звуковой прелести, красоты певучей мелодии; но не в ней заключается существенный, их определяющий момент.

Смысл и характерное содержание тем полифонического стиля направлены на формообразование. Поэтому эти темы обладают совершенно своеобразными свойствами. Связь между темой и всей формой можно лучше всего понять на конкретном примере. Рассмотрим, например, тему фуги cis (W. K., I).

При самом большом желании, ничего нельзя сказать о ее мелодической красоте, ласкающей ухо, или о каком бы то ни было непосредственно заинтересовывающем мелодическом содержании; эта последовательность пяти звуков, вместе с ее гармоническим и ритмическим содержанием нам ничего не говорит, если не рассматривать ее содержание, как зерно движения, смысл и значение которого становятся понятными только из дальнейшего развития; вся первая часть пятиголосной фуги развивается из постепенно поднимающихся, начиная от басового голоса, вступлений отдельных голосов; пять различных положений темы, возвышающихся друг над другом, являются как бы непрерывной надстройкой, наслаиванием, развитием движения самой темы, основное стремление которой только теперь становится ясным; ибо характерной чертой ее сжатого до полной краткости движения служит, во-первых, нисходящая в тяжком ритме секунда c-his, на которую нагромождается и давит подобная же секунда e-dis; несмотря на тяготеющее вниз движение этой секунды, она все же сама стремится вверх, чтобы встать над первой секундой; это стремление вверх, вопреки давящей тяжести, заключено в самой теме; хотя она и состоит из повторения одинаковых мотивных частиц (нисходящих секунд), но ее подлинный смысл раскрывается только в характере связи этих частиц, в стремлении вверх, борющемся с нисходящим движением мотива секунды—в перестановке его на малую терцию вверх, на *e*. Сам ритм тяжело влачащихся друг за другом ритмических единиц необыкновенно характерен, именно как выражение основного характера тяжести в теме.

Но все доступные языку определения, как „стремление вниз“, „нагромождение“, „постройка“ и т. д. могут служить лишь словесными обозначениями характерных черт пути данного линейного образования,—как энергии движения, сообщающиеся последующему художественному восприятию. Выражение специфического музыкального движения никогда не может быть вполне переведено словами или переведено на язык какого-либо другого искусства; словесное описание тем приобретает смысл лишь постольку, поскольку оно может возбуждать соответствующие переживания нашего музыкального ощущения; все остальное является лишь праздным эстетизированием.

Вся мощь этой внешне столь примитивной, даже рудиментарной темы—в огромной концентрации и лаконичности основного движения; короче, чем этими двумя наслоенными друг на друга секундами, нельзя было бы выразить в мелодическом движении это характерное

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

содержание напряжений. Поэтому тема — лишь прообраз формы; ее можно было бы назвать также первообразом движения. Но то, что в фуге следует за темой, — и в этом ее сила воплощения, как зерна формы,—лишь увеличенное отражение и дальнейшее выявление этого основного движения.

Развитие зерна начинается с того, что из линеарного движения, темы, уже указывающего на нагромождение и наслаивание, получается постоянно возрастающее и поднимающееся вверх надстраивание других голосов. Мелодическое движение темы срастается, вследствие вступающих новых голосов, в компактный аккордовый массив, который здесь получает преобладание над многоголосием, благодаря медленной тяжелой поступи движения. Первое пятиголосное проведение приводит к вступлению темы в самом верхнем голосе (такты 14—16); следующее же проведение—к кульминации всего построения из этой темы (такты 29—37). Уже до сих пор экспозиция и дальнейшая разработка фуги представляет величественное развитие тематического зерна, с его настойчивым стремлением к надстраиванию и наслоению. На кульминации, из нагромождения звукового массива (на 36 такте) появляется новое тематическое образование.

И эту вторую тему (за которой последует еще третья) следует понимать только как контраст движения (по отношению к главной теме); сама по себе она ничем не замечательна ритмически, ее движение однообразно и не содержит никаких мелодических красот, в смысле известного благозвучия, непосредственно доступного слуху. Если в первой теме основной волей движения было стремление вверх вопреки тяжести, то здесь, в единообразии этой плавно изгибающейся линии, в высоком, светлом регистре,—„парящее“ движение, ощущаемое только как контраст с настойчиво надстраивающейся экспозицией и первой разработкой; как впечатление от светлой выси над архитектоническим строением, стремящимся вверх, но не как образ, не как описательная (как бы програмная) музыка, а исключительно как контраст движения в более светлой чем прежде области,—контраст, благодаря которому своеобразное движение первой темы выступает еще яснее. Вступлению этой второй темы предшествует восходящее движение четвертями, предсказывающее его (такт 30—35); это контрапунктическое образование нигде не встречается в другом месте, но с общей формой его объединяет характерное движение вверх.

Тема эта, — волнообразное движение на одном уровне — одно из часто встречающихся у Баха тематических образований. В особенности часто ее можно встретить в кантатах (с незначительными видоизменениями); а также и в инструментальных произведениях (где смысл ее тот же, что и в cis-moll'ной фуге). Например, в фуге *H* (W. K., II, такт 27).

Здесь подобное же движение восьмыми, совершается также в верхнем голосе над крутым подъемом главной темы к ее вершине; опять контраст, ярко освещающий основное стремление темы.

К теме этого типа мы еще вернемся в связи с развитием движения в так называемых „интерлюдиях“ полифонного стиля; отличительным признаком ее служит оживленное равномерное движение, удерживающееся на одной высоте или очень постепенно изме-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

няющее ее на больших протяжениях (а не прямым спуском или подъемом); для нее характерны волнистые линии, как бы лишенные тяжести; это скорее тип движения, чем тема.

Вообще определенные типы тематических образований тем чаще встречаются у Баха, чем более простое выражение определенного стремления содержится в их движении. Так, например, часто встречается тема, представляющая восходящее, постепенно стремящееся вперед движение (прелюдия *es* W. K., I, такты 1—2).

Данная в верхнем голосе тема, с ее медленно стремящейся вверх энергией, также является контрастом по отношению к органному пункту в басу, который, пребывая неподвижным на *B*, усиливает впечатление от подъема главной темы и стремления в высь. И в разработке прелюдии это стремление вверх также создает наслаивающиеся, громоздящиеся друг на друга компактные аккордовые массы. Кульминационный пункт: такты 21 и 22.

В теме заложена сила и движение, растущие вопреки тяжести аккордового массива; конечно здесь нет речи об образном представлении, а только об ощущении воздействия сил в тематическом движении. В фортепианных произведениях Баха этот же мотив встречается еще в прелюдии *b* (W. K., II) и в маленькой „фантазии *c*“ (изд. Петерса № 212; не следует смешивать ее с известной „фантазией *c*“); в вокальных произведениях можно указать на Basso continuo в кантате „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, в первой арии „Johannes-Passion“ и др.

Аналогично восходящему движению, встречается его обращенная форма, т. е. тематическое образование формующей энергии, направленной в таком же движении в н и з, например, в прелюдии IV английской сюиты (*F*, такт 3).

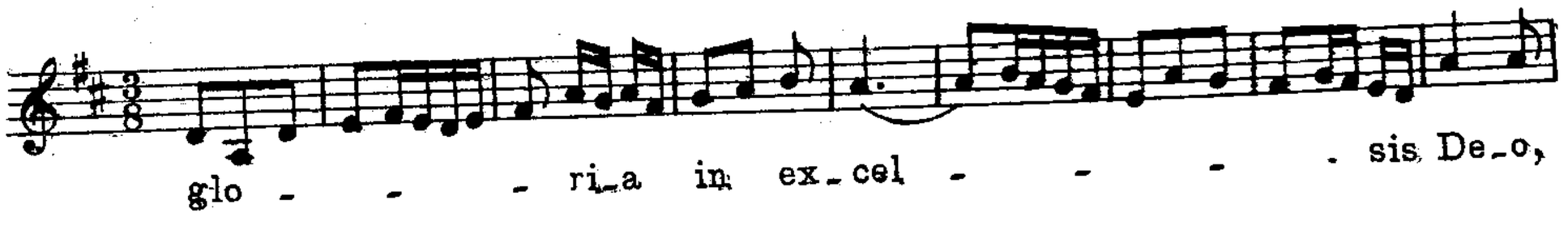
В том же произведении, начиная с 28 такта, тема появляется уже в восходящем движении (как в обеих прелюдиях *в*).

Эти простые общие тематические образования являются наиболее понятными как в процессе оформления самой темы, так и в дальнейшем ее выявлении в полифоническом развитии. Причина этому, кроме простоты самой формующей энергии, кроется еще в следующем: такие формы движения, как равномерный подъем, спуск, освобожденное от тяжести волнообразное движение и т. д., легче всего переводятся на язык понятий или образов формы и энергии. Но здесь дело именно в том, чтобы не связывать их с этими образами (например, с параллельными явлениями в области формующей энергии архитектуры), а, наоборот, путем абстрагирования от них добиться вчувствования в специфически музыкально-мелодическое событие движения; всего легче это сделать именно с подобными, относительно примитивными движениями. В темах, более индивидуализированных, не встречающихся в других произведениях (или встречающихся только в виде схожих с ними формообразований) следует вникнуть в истинный смысл содержания линейного движения; так, например, в сравнительно простой, круто поднимающейся вверх теме фуги *H* (W. K, II) или в необыкновенно пластической теме фуги *fis* (W. K., I), тяжело поднимающейся и быстро ниспадающей с вершины или в раскачивающемся движении темы фуги *As* (W. K., I) и т. д.

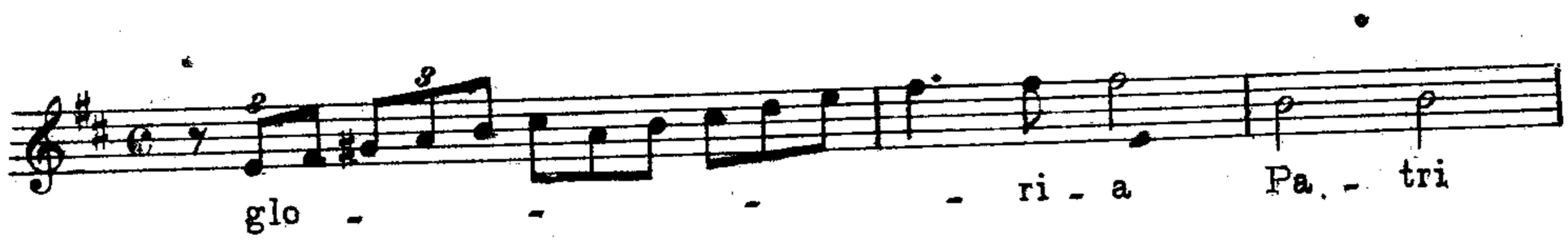
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Но уже все эти сравнительно простые мелодические образования гораздо богаче и разнообразнее. Те несколько типических движений, которые поддаются переводу на язык понятий не в силах исчерпать необыкновенную гибкость игры их форм. Так, прихотливый рисунок темы прелюдии *a* (W. K., II) лишь цепенеет в оковах описания. Или, например, разве можно воспринять вихреобразный разгон начальной фазы темы фуги *D* (W. K., I), иначе, чем посредством музыкально-кинетического чувствования? Темы, более широко развитые, состоят из богатой смены движений резко контрастирующих между собой мотивов, напр., тема фуги *e* (W. K., II).

В теме — первый проблеск мысли, выражающейся и развивающейся в целом произведении. Мелодическая сила, энергия движения становятся здесь формообразующей энергией; пластику мотива следует рассматривать как энергию мотива. Поэтому тема вовсе не должна носить определенного индивидуального отпечатка; содержание движения мотива, часто небольшого и мало заметного, достигает полного развития только в разработке. Тема пробуждает форму; в ее пластике заключается воля и начало движения, сила напряжения которого оформляет все произведение. Поэтому в теме в скрытом состоянии пребывает художественная основа единства произведения и его характер. Эта связь наиболее замечательна в баховских фугах. В вокальных темах интонирование слов также становится понятным из движения. Так, например, в теме Gloria мессы *H* (прим. 1):



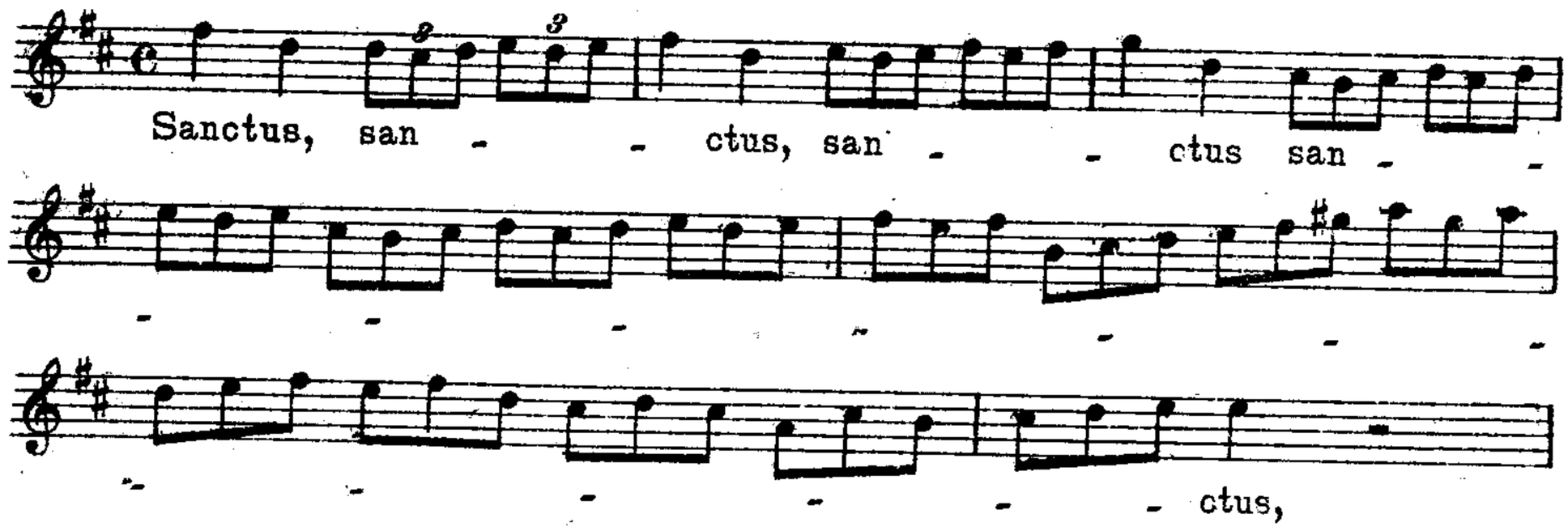
Восходящее движение является здесь овеществлением слова „Gloria", прославление. Также и в „Gloria" из Magnificat *C* (прим. 2):



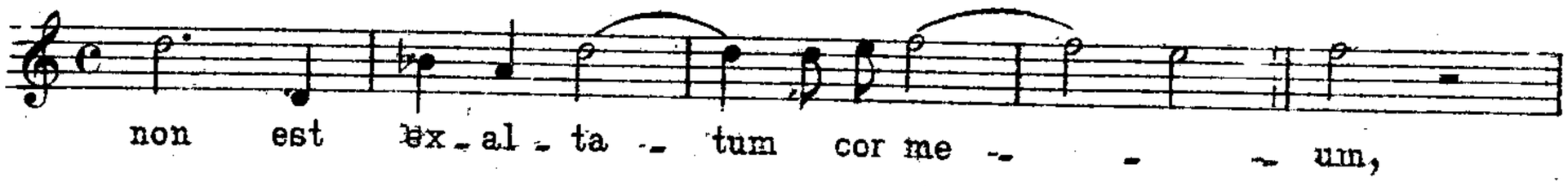
Таким образом, при интонировании текста у Баха движение становится символом известных понятий и представлений. Бах переносит содержание понятия или образа на определенное движение, очень простое и характерное для него. Из этого движения образуется мелодия. Так, например, из таких простейших форм, движения как подъем и снижение или волнообразное движение на одной высоте, возникает связь между образованием линии и словесным содержанием, дающее ключ вообще к озвучиванию текста у Баха. Вместе с формой и направлением движения его содержание характеризуется, конечно, и ритмическими длительностями. Из этого принципа изображения и овеществления исходит также и изобразительность у Баха. Так,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

например, в Sanctus'е из Мессы *h*, в основе темы лежит „парящее" волнообразное движение (прим. 3):



Этот способ музыкального изображения путем выражения линеарного движения господствует, однако, и в более старой полифонической вокальной музыке. Наиболее ясно и величественно выступает он уже за целое столетие до Баха в вокальных произведениях Генриха Шютца, например, в следующем отрывке из „Cantiones sacrae" (прим. 4):



Из слова exaltatum (гордо; по смыслу текста—возвышенно) образуется стремящееся в мощном порыве движение, линия, полная пышной мелодической силы.

Музыкальная интонация приближается к живописи, если описывается событие, и становится символом, если овеществляется более абстрактное понятие. Но здесь мы переходим в более общую область эстетики баховского стиля; я могу разграничить ее от технической. составляющей предмет этой книги, тем, что укажу на два фундаментальных труда, в которых эти принципы баховской эстетики широко разработаны. Это две чрезвычайно значительных, почти одновременно вышедших работы: André Pirro. L'esthétique de Bach, Paris 1907 и Albert Schweitzer. I. S. Bach, Leipzig 1907. В обеих книгах впервые настойчиво указывается внутренняя связь музыкального воплощения с наглядным представлением и, в более широком смысле, с символами известных понятий, с которыми связана художественная концепция; этим выясняются изобразительные, живописные и интуитивные основы творчества Баха. Вся мелодическая пластика Баха основана на непрерывном внутреннем созерцании изображаемого, передающемся в музыке известными движениями.

Кроме того существуют определенные ритмы, изображающие характер известного движения в типической, последовательно проведенной форме; это обыкновенно правильные разновидности движений, исходящие из движений нашего тела,—различных шагов и пр.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Швейцер формулирует эту связь с впечатлениями движения в следующих словах (I. S. Bach, стр. 472): „Бах выражает в музыке все, что так или иначе соответствует движению, которое можно передать звуковой линией".

Границы настоящей книги не позволяют мне углубляться в эстетическую сторону новейших исследований о Бахе; указывая названные мной произведения, я ограничусь только следующим замечанием: это овеществление через движение не может находиться только в ассоциативной связи с представлениями и впечатлениями движения; сама же связь ведет нас к напряжениям психической энергии, лежащим гораздо глубже в основах мелодического становления. В первоначальном виде это не образы, а энергии. В кантатах и вообще в произведениях для хора и оркестра, этот принцип интонации проникает и в инструментальные голоса и предопределяет их темы и линейные образования сообразно интонированию текста. Что касается чисто инструментальных произведений Баха, то в некоторых из них, без сомнения, участвует тот же принцип символического изображения, происшедший из интонирования текста и указывающий на присутствие известного идейного содержания, живописного представления или определенного настроения, переведенного на символический язык мотивов. Но искать вообще в чистой инструментальной музыке Баха такую зависимость от определенных представлений— было бы неправильно; с большей абсолютной достоверностью здесь можно установить связь с содержанием движения. Вместе с освобождением от текста, баховская инструментальная музыка освобождается и от определенных, выраженных словами, понятий и связывается только с характеристикой известных направлений движения, как с основами музыкального оформления. Как в инструментальных темах, так и везде, содержание движения, как таковое, должно ощущаться как оформляющая энергия и рассматриваться в его чисто архитектонической связи со строением, развитием и формой в целом (без какого бы то ни было отвлеченного расшифровывания).

Совершенно естественным является тот факт, что чуждая полифонии по существу, субъективно переживаемая выразительная мелодия раньше проникла в вокальную музыку, чем в освобожденную от слова архитектонику инструментальной полифонии (но и эти темы и мотивы не совсем свободны в своей концепции от связи с движением). Пирро говорит даже о ритмах ликования и скорби, связанных с определенным характером шагов. (В чисто инструментальных произведениях довольно редко встречаются темы, являющиеся выразительной мелодикой в классическом смысле этого слова, концепция которых вполне субъективна; таков, напр., возвращающийся в различных произведениях скорбный мотив из фуги *fis* (W. K., I; такт 4—5, в теноре).

Понимание общих эстетических основ тем и мотивов Баха должно исходить из основных психологических явлений всего мелодического образования. И в этих первичных формах мелодии, как во всем линеарном искусстве,—следует забыть про звуки и „сопереживáть" (erleben) движение. Выражение, заключенное в форме полифонической мелодии, отодвигает на задний план чисто звуковые явления.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

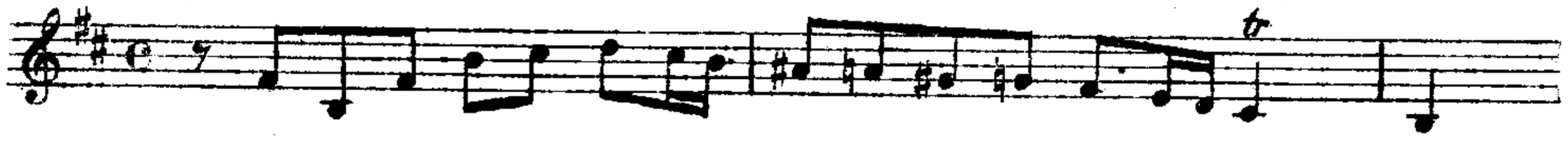
Формально-технические явления в теме полифонического стиля.

В виду того, что настоящее исследование посвящено собственно техническим вопросам, я считаю возможным ограничиться этими краткими указаниями на связь движения тем со смысловым и выразительным содержанием. Технические же особенности баховских тем определяются ощущением известного восстановления равновесия в движении. Это обусловливается чувством равновесия, существенно отличающимся от принципа симметрии классической линии, с ее правильной последовательностью ударений и техникой группировки. Поэтому формальные законы принципа мелодического развития более трудно постигаемы, чем принципы группировки; но они нисколько не в меньшей степени основаны на чувстве известного равновесия, действующем в движении; и чем меньше формальная техника может опираться на внешние явления, как например, на симметрию, тем более глубокое чувство формы нужно для овладения ею. Это выравнивание в полифонической теме касается как пространства, так и направлений движения. Так, например, за движением, стремящимся вверх, обыкновенно следует, если и не непосредственно, то в дальнейшем развитии темы, возвращение к самому исходному звуку или приближение к нему,—и обратно. Сравним, напр., темы фуг: *fis*, *as* (W. K., I), *e*, *d* (W. K., II) и др.

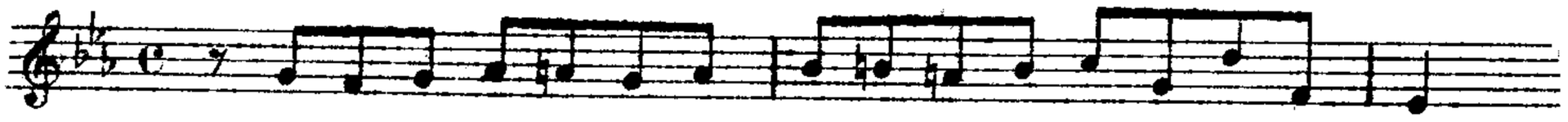
В большей части тем Баха встречается такое выравнивание; там, где оно отсутствует или проводится не полностью, оно совершается в течение следующего за темой развития.

Далее, известное ощущение равновесия обнаруживается в тематическом образовании в том, что движения вперед на большие интервалы сейчас же выравниваются движениями по секундам и обратно. Старые школьные правила, гласящие, что скачки на большие интервалы в мелодическом голосе должны сейчас же заполняться последующим диатоническим движением, и что за большими скачками всегда должно следовать возвращение, несомненно заключают зерно истины. Однако, они слишком узко применяются к инструментальной музыке, а главное, в такой формулировке слишком выдвигается на передний план внешний вид рисунка темы, вместо определяющих ее более глубоких отношений мелодических сил.

Выравнивание движения начала темы, поднимающегося большими интервалами путем возвращения мелкими шагами через все пространство подъема, мы находим, например, в теме фуги *h* для ф-п. (прим. 5):



И обратно, быстрое нисхождение большими интервалами через все пространство предыдущего постепенного подъема встречается, например, в теме фуги *c* (неоконченной) для ф-п. (прим. 6):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Впрочем, эти типические явления выравнивания не всегда можно найти в такой ясной форме, как в этих двух случаях. Например, в фуге *g* (W. K., I), во второй части темы происходит выравнивание движения первой в более приблизительном общем виде.

Подобное выравнивание встречается часто, если в движении несколько волн; например, в теме фуги *b* (W. K., II)—дважды.

Точно также в двух (разделенных восьмою паузы) частях темы фуги *a* (W. K., I).

В большинстве тем, таким образом, возникает некоторая центральная точка между колебаниями движения, которые отклоняются от нее вверх и вниз; обыкновенно—это тоника или доминанта; реже—терция.

Это восстановление равновесия между движениями происходит не только в их направлениях, но и в степени оживления темы: быстрому подъему соответствует медленное нисхождение, и обратно—напряжение на долгом дыхании, возникающее при медленном подъеме, разрешается быстрым и крутым спуском или по крайней мере более оживленным нисходящим движением. (Сравн. темы фуг: *D* (W. K., I), *H* (W. K., II) и др.

Все эти явления не следует приписывать какому бы то ни было педантическому исполнению правила. Они подчинены гораздо более глубокому чувству равновесия. Чувство формы базируется поэтому не на симметрии отдельных частей (которые, наоборот, в полифонии часто весьма неровны), но на том же ощущении процессов движения в мелодике, которые все время поддерживают друг друга в состоянии равновесия.

Простая тональная закономерность в темах идет рука об руку с этим выравниванием напряжений движения; большинство тем отклоняется в доминанту и возвращается к тонике; некоторые кончаются на доминанте, предоставляя возвращение к тонике дальнейшему развитию [1]). (В экспозициях фуг определенная закономерность вступления темы в различных голосах зависит от этого тонального смысла темы).

Глава шестая.

Техника мелодического развития в полифонном стиле.

Выявление тематической энергии в непосредственном продолжении темы. Ощущение движения и чувство формы в линейном развитии.

Содержание движения определяет и характер дальнейшего одноголосного развития формы, на которое направлена тема. Как уже указывалось, мелодическое развитие есть техника плавного перехода, которая существенно отличается от техники мотивной разработки многоголосного классического письма. Это постоянно новое формование из мелодической энергии, непрерывное развитие движения. Для

---

[1]) Много замечательного по поводу строения баховских тем содержит небольшая, мало известная статья Эмиля Наумана „Über ein bisher unbekanntes Gesetz im Aufbau klassischer Fugenthemen", 1878.

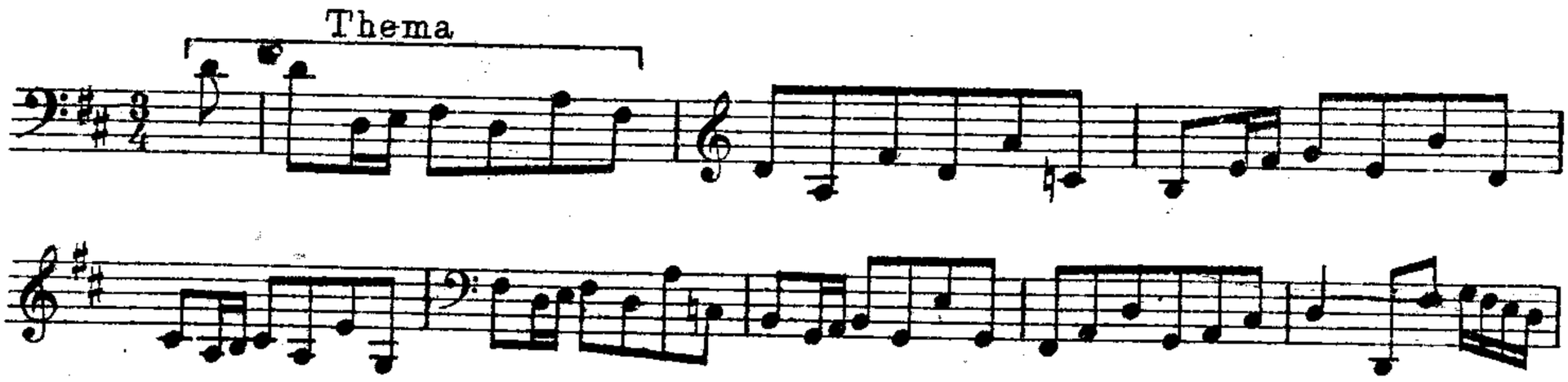
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

изучения его самым ценным руководством служат произведения для скрипки и виолончели соло. Техника одноголосной линии, где силы мелодического напряжения являются в самом чистом виде и наиболее концентрированы, господствует во всем мелодическом развитии и в многоголосных произведениях полифонического стиля.

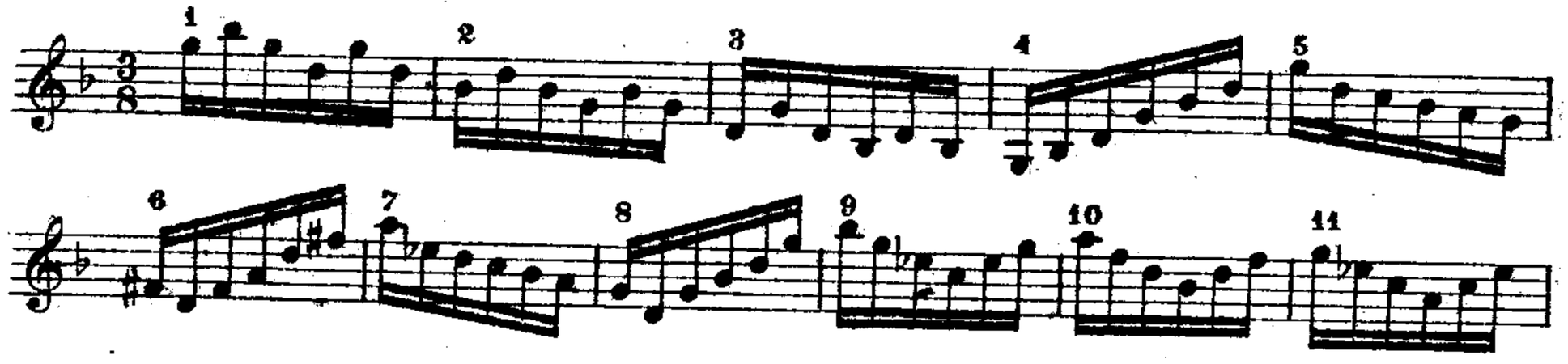
Стремительная энергия, действующая в образовании линии, наблюдается у Баха уже в непосредственном развитии темы. Оно в первую очередь определяется отношениями напряжений в теме; первые фазы его движения зависят от того, чем закончилась тема—разрядом на кульминации или подъемом к новому развитию; именно этим определяется продолжение, а не стремлением 2, 4 или 8-тактного тематического образования из равных отрезков к объединяющей их симметрической концовке.

Характер формообразования, развивающегося из темы, определяется тем, исчерпан ли заряд движения в самой теме, достигли ли подъемы своего кульминационного пункта, или же осталось стремление к дальнейшему развитию напряжения; отсюда исходит первое выравнивающее развитие. Лучше всего можно понять основы этой техники линеарного развития на отдельных примерах. Если в теме, в особенности в конце ее, движение стремится вверх, то дальнейшее ее развитие будет также состоять из постепенного подъема до кульминации.

Таким образом, развивается, например, оживленно стремящаяся вверх тема куранты из сюиты *D* для виолончели (прим. 7):



Здесь продолжение заимствует движение и подъем из оформляющей силы темы, и развивает их до кульминации (3-й такт, нота *h*), в последующих тактах подъем выравнивается нисходящим движением. Это же утонченное чувство формы, отличающее старый стиль, и не укладывающееся ни в какие узкие рамки определенных законов, мы находим в последней части (Presto) из скрипичной сонаты *g* (прим. 8):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Стремящаяся вниз широкими скачками энергия первого мотива продолжает развиваться еще на две октавы вниз, до 4-го такта, с помощью таких же мотивов; только после этого возникает (на 4 такте) стремительный подъем, который пробегает все расстояние предыдущего подъема—две октавы — в течение одного такта. Быстро стремящиеся вверх энергии 4-го такта находят себе исход в дальнейшем развитии; но не в виде прямой восходящей линии, а в виде характерного для полифонии линейного движения. Начиная с вершины этого подъема, с *g* пятого такта, образуются новые кривые, которые сперва низвергаются вниз для того, чтобы новыми волнами устремляться вверх, к более и более высоким точкам: сперва *a* (такт 7-й), а затем *b* (такт 9-й). Таким образом, вершины этих кривых являются продолжением прямой линии восхождения 4-го такта; эта техника волнообразных движений, вершины которых образуют восходящий или нисходящий ряд, в особенности характерна для развития одноголосной линии у Баха. В приводимом примере этот подъем кривых доходит до *b*, т. е. до самого высокого звука, затронутого в начале темы; таким образом, движение, в начале темы быстро низвергавшееся по прямой линии большими скачками, вполне уравновешивается дальнейшим волнообразным развитием.

Начиная с этой вершины, волнообразное движение продолжается более широкими размахами, ибо подъем на одном долгом дыхании, приведший к вершине *b*, уравновешивается опять нисходящим рядом вершин новых кривых, теперь на протяжении одного такта,— ряды *b* (такт 9-й), *a* (такт 10-й) и *g* (такт 11-й). Здесь—явление типичное для баховской линии: нисходящий разряд обыкновенно происходит в более быстрых сменах частей (в данном случае — по одному такту), по сравнению с восходящим развитием.

Внутри первого восходящего развития, до 9-го такта, мы наблюдаем кроме того, как нисходящие разряды совершаются в более спокойном движении по диатоническим секундам, тогда как волны, стремящиеся вверх, широкими скачками охватывают контуры аккордов; во всех внешних формах движения стремление вверх всегда выражает повышенную энергию; в скачках на большие интервалы — всегда более напряженный импульс.

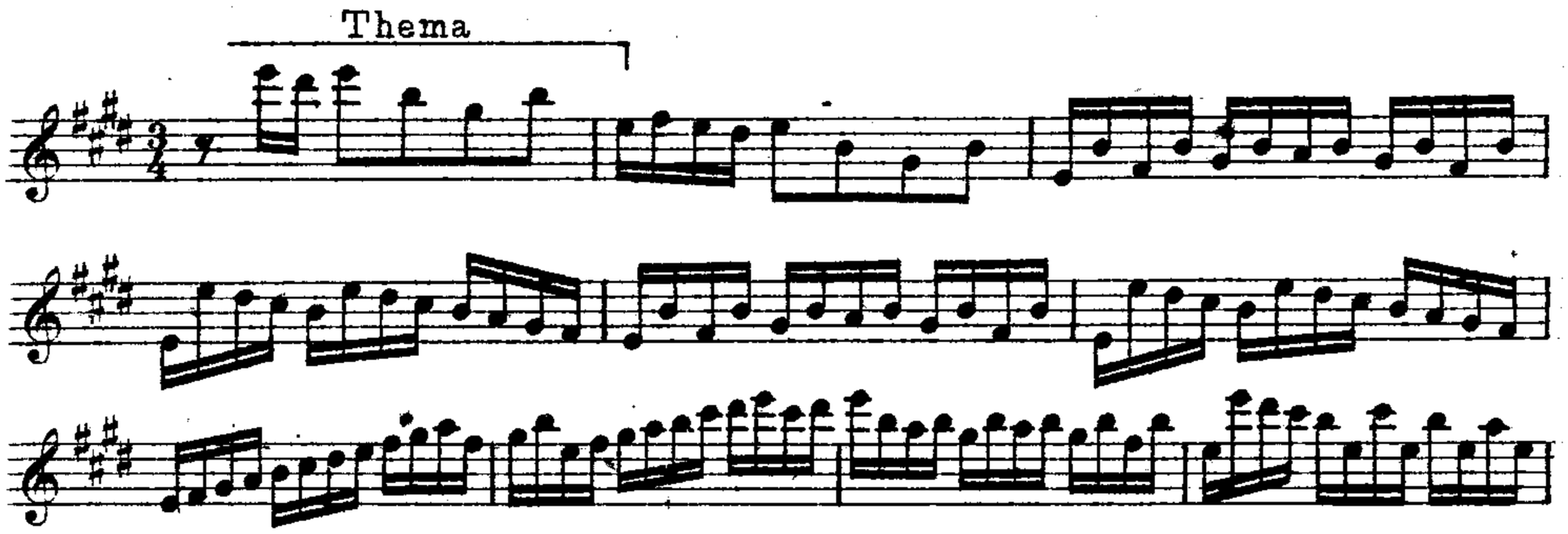
Проследив технику развития линии на немногих тактах этого единичного примера, мы уже убеждаемся в том, что нужно вникнуть в события мелодического напряжения, и уже через движение проникнуть во все тонкости техники. Тема полифонного линейного стиля выявляется в ее продолжении, и разбег окончательно завершается в нем же. Если в самой теме заложено движение, из которого возникает ее пластика, то все дальнейшее развитие проистекает из ее стремления к форме [1]).

---

[1]) Непосредственное продолжение тематической мысли является самым тяжелым препятствием для тех обучающихся контрапункту, которые находятся во власти песенно-классического принципа мелодии; часто даже начинающие, которым нельзя отказать в мелодической изобретательности, беспомощно останавливаются при дальнейшей линеарной разработке (или же идут привычным путем округления в симметричные группы), пока ими не усваиваются самые основы формального развития, т. е. глубочайшие особенности стиля, тесно связанные с формально-техническими. Поэтому техника приобретается

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

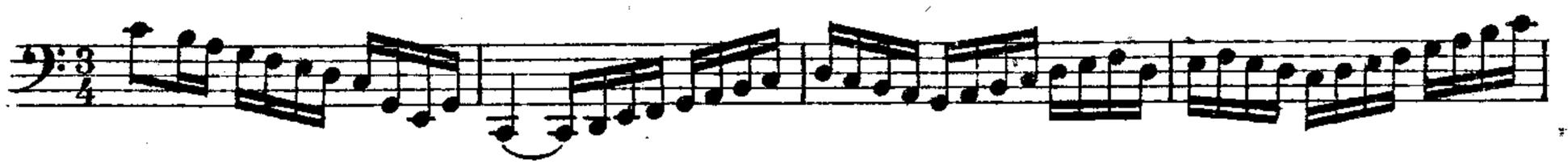
Аналогичный пример: начало скрипичной сюиты *E* (прим. 9):



Здесь дальнейшее развитие движения, быстро спустившегося с кульминации, сперва дает ему отзвучать на самом низком тоне, чтобы, исходя от него, начать новое восходящее формообразование.

Оживленное низвергающееся движение темы сперва выявляет свою энергию, продолжаясь еще на одну октаву вниз (*e* 3-го такта); за ним следует постепенный подъем, состоящий из нескольких фаз, до первоначальной исходной точки—вершины *e*: подъем уравновешивает первоначальное падение.

Если тема представляет замкнутую фазу движения или (что встречается реже в одноголосных произведениях) заканчивается паузой, то после этого разряда дальнейшее образование линии развивается из нового разбега, напр., в прелюдии сюиты для виолончели *C* (прим. 10):



Здесь за темой следует во 2 такте новое движение, причем нисходящее движение темы уравновешивается только в дальнейшем развитии.

Появление секвенций в развивающемся движении.

При развитии движения из темы встречается, как довольно обычный технический прием, развитие секвенций, т. е. одинаковых мелодических образований, соединяющихся в определенные, ясно ощутимые последовательности, обыкновенно в восходящие или нис-

---

не изучением законов и правил (поскольку их вообще можно формулировать в таком грандиозном художественном явлении, как полифонная линия), а интенсивным глубоким вниканием в художественный прообраз,— каким образом тема продолжается и нарастает в дальнейших движениях, как происходит образование больших одноголосных протяжений, и, наконец, целых одноголосных произведений.

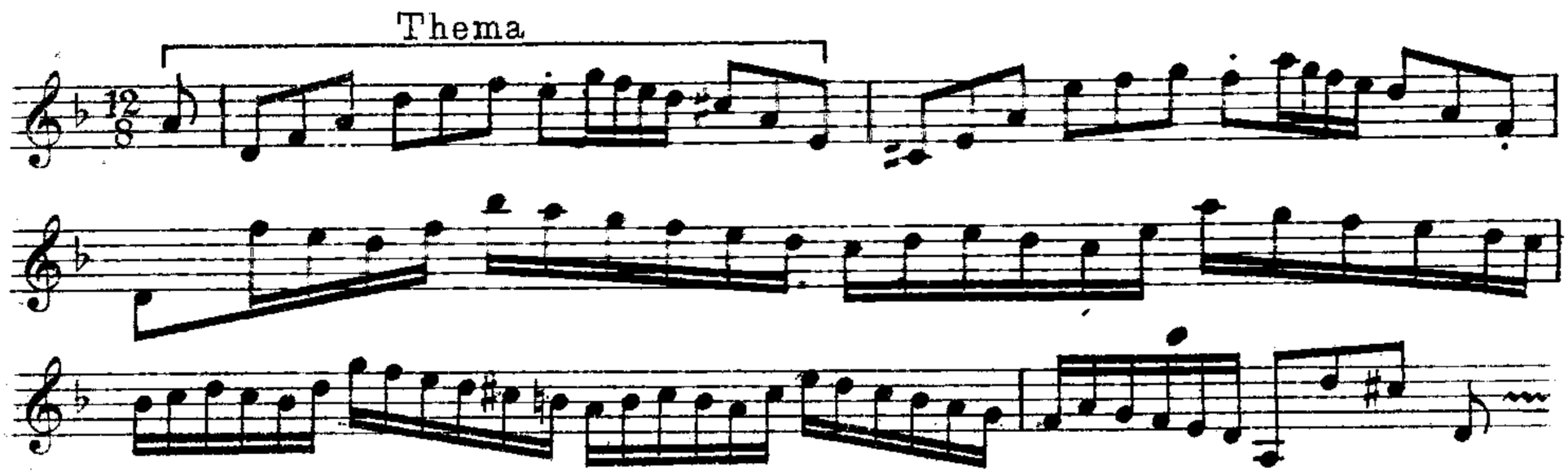
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ходящие ряды (диатонические или хроматические[1]) (см. пример 8, такты 5—11).

Техника секвенций у Баха — чрезвычайно утонченна. Она никогда не приобретает механического характера. Прежде всего, направление секвенцирования (восходящий или нисходящий ряд фаз движения) определяется совершенно другими явлениями, не зависящими от появления самой секвенции, а именно — ощущением восстановления равновесия. Основное требование к развитию из темы заключается в постоянном оживлении мелодического потока. Поэтому секвенция образуется обыкновенно из тех линейных фаз или мотивных частиц темы, которые содержат наибольшую силу и оживленность движения.

Так, в сарабанде II французской сюиты *c* (такты 1—4) восходящее движение двутактной темы выравнивается медленным спуском, и именно в форме секвенции, образовавшейся из наиболее оживленной части темы — шестнадцатых 2-го такта.

Образование секвенций из самой оживленной части темы мы находим также и в следующем примере (скрипичная сюита *d*, жига): самое скорое движение в теме—шестнадцатые (1-й такт); с 3-го такта начинается развитие этих шестнадцатых в полутактовых секвенциях (прим. 11):

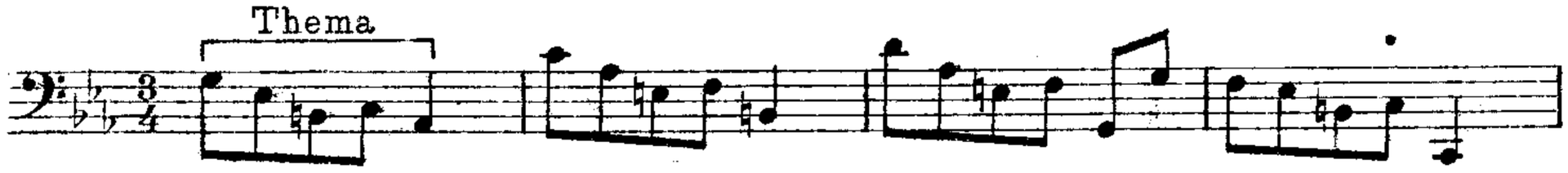


Интересный случай образования секвенций, характерный для общего принципа развертывания из темы, т. е. выявления и развития заключенного в ней движения, представляет прелюдия виолончельной сюиты *d* (прим. 12):

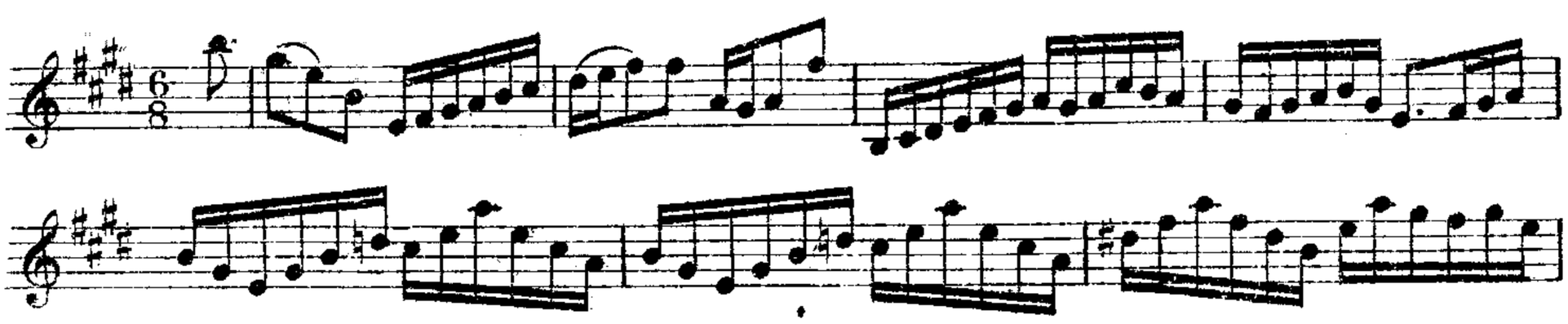
[1]) Для учащихся в секвенции всегда скрывается опасность некоторой пустоты и отсутствия силы мелодического напряжения. Применение секвенции в композиционной работе обыкновенно является неудачным, если она используется только как средство для продолжения мелодической линии, с помощью приклеивания одинаковых последовательностей. Секвенцирование всегда приводит в таких случаях к скучной монотонности застывших мелодических оборотов; все это происходит, если нет овладения самой сущностью искусства старых мастеров — постоянного развития сил напряжения и увлекающего за собой движения, из которого должна возникнуть сама секвенция. В педагоги-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вся тема уже с самого начала представляет собою собственно троекратную секвенцию. Сама тема состоит из простого движения, сперва восходящего по интервалам трезвучия, затем нисходящего диатонически. Повторение этой волнистой линии в секвенции — расширенное и возрастающее проявление формующей силы, а именно — то же движение, но образующее каждый раз все бо́льшие волны. Аналогичный пример, т. е. развитие, начинается с растягивания темы на все бо́льшие и бо́льшие интервалы — в сарабанде виолончельной сюиты *c* (прим. 13):



Если в теме движение различных скоростей, то дальнейшее линеарное развитие образуется из самой скорой части и не только в случае секвенцирования; это явление характерно для мотивного развития вообще, как напр., в жиге скрипичной сюиты *E* (прим. 14):



По сравнению с классической песенной симметрией, мелодический поток полифонного стиля, возникающий из развития сил напряжения, является гораздо более величественным, свободным и всеобъемлющим принципом формообразования; его техника не стеснена никакой узкой системой; одно и то же чувство равновесия между линейными фазами, составляющее основу ощущения стиля, проявляется как на небольшом протяжении темы, так и в больших масштабах дельнейшего развития; это чувство равновесия основывается на том, что заложенная в тематических образованиях сила напряжения и оформляющая энергия всегда достигают полного выражения.

Итак, полифонное чувство формы опирается на тончайшее ощущение, восстановляющее равновесие между внутренними отношениями мелодического напряжения, выявляющее до конца тематическую энергию, и наоборот, не допускающее тему развиваться за пределы заложенной в ней силы: поэтому скрытая в теме энергия обусловливает размеры формы.

ческой практике она поэтому является в качестве внешнего технического приема лишь кажущимся облегчением; в действительности же в ней скрываются огромные трудности именно для ученика, ибо при таком внешнем секвенцировании нарушается внутренняя сущность формообразования, глубокие определяющие силы воплощения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мотивно-тематическая техника в развертывании ткани.

Следующей особенностью этого мелодического развертывания является техника мотивно-тематической разработки в линейных фазах. Отличие ее от классической разработки основано все на том же противопоставлении техники группировки технике плавного перехода.

Уже из приведенных примеров было очевидно, что в развитии остается лишь более или менее слабый отзвук самого мотивно-тематического образования. В этом заключается также одна из самых больших трудностей мелодического искусства полифонии; ибо в одноголосном развитии единство мотива выдерживается гораздо менее строго, чем у классиков; при развитии основные черты мотива подвергаются гораздо большим отклонениям.

Эту технику разработки в одноголосном развитии следует отличать от разработки в многоголосии Баха. Уже в более раннюю эпоху выработалась техника многоголосного имитационного стиля, состоявшая в использовании отдельных частей темы, обособлявшихся от нее. Этот род разработки, в котором принимают участие отдельные мелкие частицы темы, типичен для инструментальной музыки Баха, для фуг и в особенности для Бранденбургских концертов. Но здесь осколки темы вплетаются, как самостоятельные мелкие мотивные образования, в ткань голосов; тогда как в одноголосной линии мотив постенно возникает из общего движения и также плавно и незаметно переходит в новые образования.

Но это различие мотивной техники в одноголосном мелодическом развитии и в многоголосном (где разрабатываются отдельные осколки темы) не могло быть у Баха особенно резким, так как в самом его многоголосии мелодические линии отдельных голосов проникнуты той же техникой постепенного перехода. Поэтому у него встречаются оба ряда тематической обработки: как самостоятельное выступление отдельных частей темы, так и плавный переход к тематическим отголоскам внутри линий.

Позднейшая же классическая техника разработки отдельных кусков темы резко противопоставляется технике баховского развертывания одноголосной линии. О причинах этого будет сказано ниже.

Для мотивной разработки классической темы типично распадение ее на мотивы и частицы мотивов, и использование последней части для продолжения. Из темы выделяются ее осколки, присоединяются друг к другу, многократно повторяясь почти без изменений; осколки эти образуются благодаря дроблению по акцентам (напр., начало 1-й ф-п. сонаты Бетховена (ор. 2, № 1, такты 1—16).

Полный силы ритмический порыв темы теряется в отголосках частиц темы, которые заковываются в равномерно-пульсирующий двутактный ритм.

Бетховенская техника дробления мотива, как следствие классического мелодического принципа.

Этот принцип мотивной переработки имеет основой самую сущность песенной мелодики; классическая тема, с ее постоянными

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

остановками, предопределяет технику разложения мотива. В пульсировании акцентов заложено стремление к раскалыванию темы на отдельные куски. Таким образом классическая двутактно-акцентированная мелодия является „хрупкой“ уже по своему строению, тогда как полифонная — обладает, вследствие постоянных переходов, и линеарного развития, неограниченной гибкостью. И если, с одной стороны, классическая мелодика, при образовании крупных форм несет в себе стремление к группировке, то, с другой—ее основные свойства приводят к распадению на мелкие отдельные части.

При этом характерна не только переработка осколков темы и их ритмическое обособление, но и определяющее всю классическую технику последовательное развитие этого принципа в технику, постоянно раскалывающую мотивы на равномерные отрезки. Из скрытого в классической теме стремления к распадению на куски, постоянно и равномерно уменьшающиеся ритмически, возникает принцип классической разработки; он достигает высшего совершенства (в творчестве Бетховена) благодаря тому, что, вследствие непрерывного уменьшения и переработки мельчайших мотивных частиц, получаются постоянно новые образования. И хотя этот технический принцип созревает на основе многоголосной обработки мотивов, но в классическом искусстве он же определяет и технику обработки одноголосной линии, в противоположность полифонной; в гомофонном письме, где господствующим является один голос, исполняющий главную мелодию,— основной ее характер отличается теми же признаками. В качестве примера, в котором этот принцип проводится особенно ярко, может служить разработка 1-й части из бетховенской сонаты *D* op. 28.

Главная тема сонаты, проходящая в начале разработки (5-й такт), (такты считаются от начала разработки, со знака повторения), следующий раз появляется в 15—25 тактах разработки; начиная отсюда, остается лишь четыре последних такта темы (т. 25—32), и, наконец только два—чередуясь между верхними и нижними голосами (т. 37—44). Начиная с 45-го такта — новое расчленение: от двутактного обрывка темы остается в качестве самостоятельного мотива лишь частица, состоящая из двух затактовых восьмых и их разрешения на сильной части следующего такта; мотив этот разрабатывается с возрастающим напряжением, до 57-го такта разработки. Начиная с 57-го такта— дальнейшее ритмическое съужение в нижнем из средних голосов — ритмическое обращение последнего мотива, начинающегося в каждом такте с акцентированного звука и заканчивающегося затактовыми восьмыми; эта же переработка мотива появляется одновременно в обращении и в сжатии (начальная нота равняется четверти вместо половины) в верхнем голосе; причем движение каждого такта заканчивается первой половиной последнего обрывка темы — двумя восьмыми. Кроме того, связь всего этого уменьшения и сжатия мотивов с возрастанием ритмического напряжения усиливается, благодаря воздействию синкоп *sf* на второй четверти каждого такта, которые выдвигаются в верхних голосах между акцентами, sforzando на сильных частях такта в нижних голосах. Это повышение на ускоренном дыхании продолжается до 77-го такта разработки, начиная с него—еще более сильное сжатие (т. 77—81).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Здесь из синкопического вступления мотива группы 57—58 такта исчезает даже фигура восьмых — последний рудиментарный мелодический остаток темы; остается лишь ритм синкоп, с каждым ударом которых звучит, постепенно понижаясь, аккорд fis; не только мелодическое развитие дошло до последней степени сокращения, но и гармоническое движение останавливается вплоть до 94-го такта — разработки; оно остановилось, собственно говоря, уже с 57-го такта — от первоначальной темы остается только ритмический отголосок. Но начиная с 89-го до 94-го такта и он все более теряется, переходя в синкопический удар аккорда fis через каждые три такта.

Изумительное искусство, с которым осуществлено это постепенное сокращение и истаивание разработки (за которой после краткой промежуточной части снова следует повторение экспозиции сонаты), заключается именно в том, что этот последний, слабо звучащий одинокий аккорд понимается и воспринимается нами как последний отголосок темы.

В процессе постоянного сжатия заключено пламенное напряжение всей разработки. Когда Бетховен, начиная с 78-го такта, использует только удары аккордов, как обозначение пульсировавшего до тех пор синкопированного ритма, он тем самым концентрирует мельчайшую частицу мотива — фигуру из двух восьмых — вплоть до ее основного ядра.

В этой, не имеющей себе равных по гениальности, разработке, в которой принцип переработки темы последовательно проводится до крайнего предела, особенно ясно выступает пульсирование акцентов, как глубочайшее основное ощущение классической мелодики.

Как уже упоминалось, принцип разработки отдельных, обособленных частей темы не чужд полифонному многолосию (хотя и не проводится с такой строгой последовательностью и не является специфической особенностью техники); он появляется уже в самых ранних начатках полифонного искусства. Но техника использования отдельных частей темы начинает определять классическое развитие только тогда, когда, с концом полифонной эпохи, художественной музыкой овладевает мелодика, основанная на ритмических акцентах. Полифония отличается от позднейшей классической техники прежде всего тем, что распадение темы на отдельные фазы, соответствующее характеру старого линейного образования, происходит более независимо от расчленения, предуказываемого ритмическими акцентами; мелодический же принцип, формообразование которого обусловлено симметричными акцентами, естественно должен был привести к технике откалывания последней части мотива, сообразно ритмически-тактовому членению; техника эта в последовательном развитии достигает способа, который Бетховен сознательно культивирует (в особенности в последнем периоде творчества).

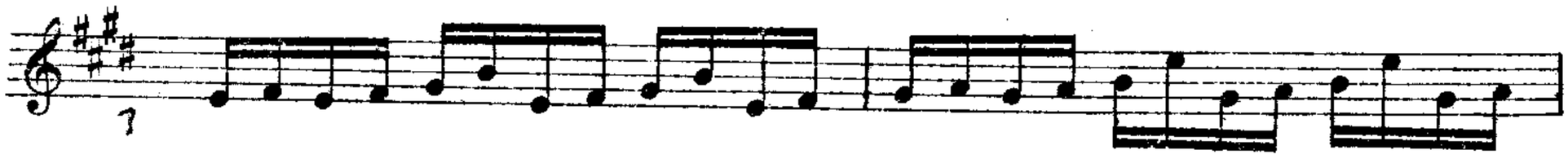
Техника тематических переходов в развертывании и ее связь с линейным стилем полифонии.

Совершенно иначе выражается тематическое единство в одноголосной линии полифонного стиля; она не распадается подобно

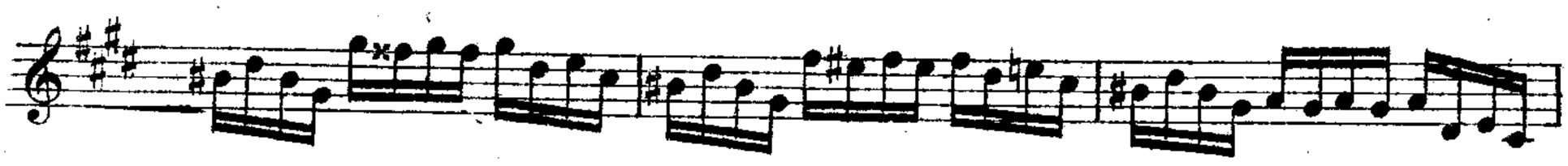
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

классической на ряд резко обособленных частей, расчленение которых совпадает с ритмическим дроблением на такты. Здесь тематическая связь на большом протяжении развития сохраняется благодаря более глубокому преобразованию тематических линий. Основной характер движения, заключающийся в теме и ее мотивах, проникает в дальнейшее развитие и овладевает всем его потоком, частью в виде ясной связи, частью в виде более общих отклонений или приближений.

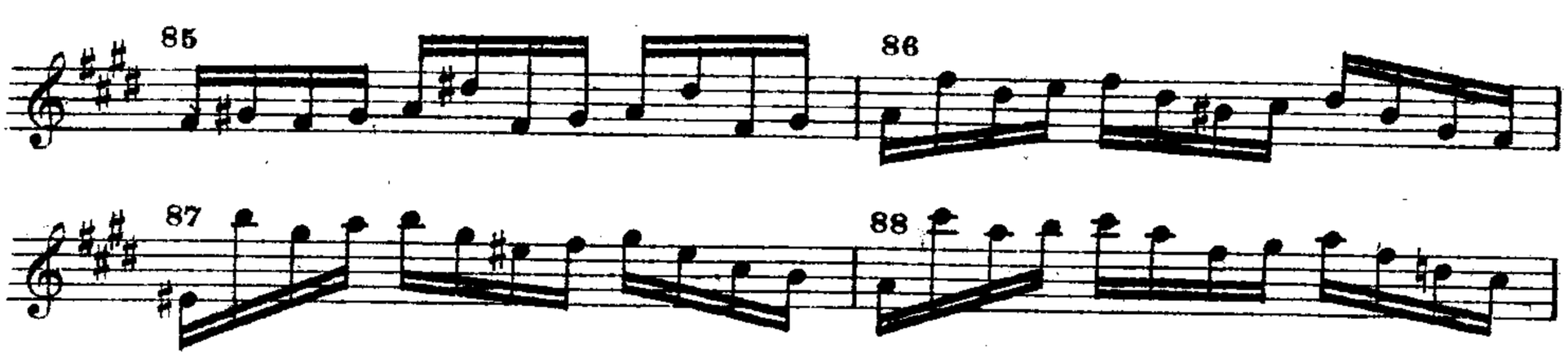
Бах постепенно превращает определенную физиономию темы в черты, лишь сходные с нею. Из характерных движений линий, отражающих основные черты темы,— будь то особенно яркая ритмическая форма движения или пластика образования линии,— возникает внедрение мотивного содержания в свободное течение мелодического потока. Эти характерные движения накладывают на него отпечаток, указывающий на родство с темой и происхождение из нее. Так, например, в прелюдии из скрипичной сюиты *E* (тема — см. прим. 9) — в такте, начинающемся с перехода движения на скорость самой быстрой части темы — шестнадцатых — мы видим подобное же появление отголоска темы, в то время как, вследствие многократного повторения *h*, появляется движение восьмыми. Тема сквозит на пути всего свободного развития. Черты равномерно развивающегося шестнадцатыми движения то уплотняются, становясь все более схожими с темой, то снова теряют определенность. После богатых дифференциаций движение в тактах 29—30 приобретает следующий вид (прим. 15):



причем снова обозначаются аккордовые контуры темы в обращении и уменьшении (вторая и третья четверть такта). Этот вид движения постепенно и незаметно переходит в образования, почти не находящиеся в связи с темой (такты 39—41, прим. 16):



переходя опять в более явственную зависимость от темы (такт 43-й). Далее (такт 85—88) мы находим опять искусство постепенного перехода еще зависимого от темы движения в свободное развитие (прим. 17):

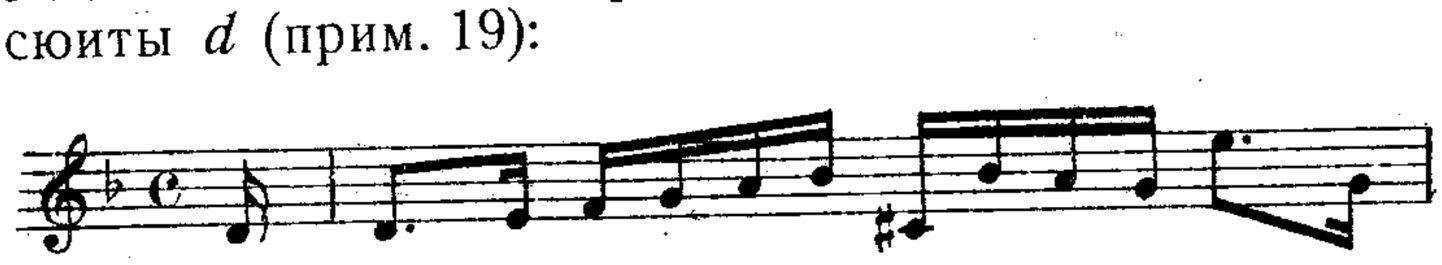


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

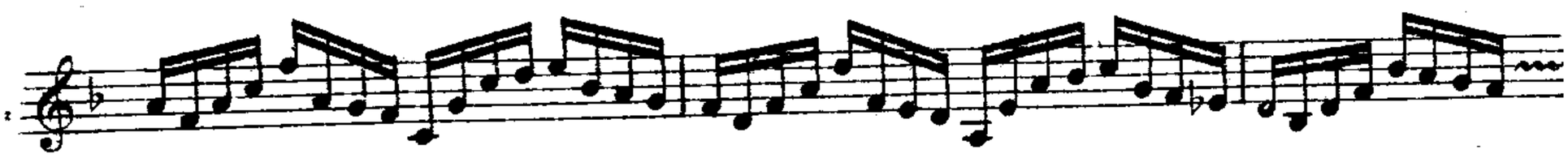
В подобных явлениях перехода мы можем проследить зависимость от темы, хотя бы и очень легкую, на протяжении всей пьесы, вплоть до последних тактов (прим. 18):

Подобные изменения в теме, ее отзвуки в родственных ей мотивах не всегда возможно подвести под какую-нибудь определенную категорию тематических преобразований, свойственных многоголосной имитационной технике, как то: обращение, увеличение, уменьшение и т. д. Для доклассического линеарного искусства характерно именно более общее, неопределенное тематическое сродство. В этом отображении объединяющих мотивных частиц — все та же основная черта линеарного искусства — искусства плавного перехода, тончайшие детали которого зачастую более ощущаются, чем поддаются формулировке.

Часто (в противоположность классической технике, предпочитающей использовать наиболее характерное зерно темы и мотива) в полифонном развитии из темы выбираются наименее заметные части движения и подвергаются мотивной переработке в близкие к ней образования; благодаря своей малой характерности, они предоставляют более удобства для техники незаметного, постепенного развития из тематического зерна. Так, например, в аллеманде из скрипичной сюиты *d* (прим. 19):



в следующих тактах развития появляются легкие, едва уловимые в непрерывном движении отзвуки линейного отрезка, не принадлежащего к заметным частям темы (24-й такт, прим. 20):

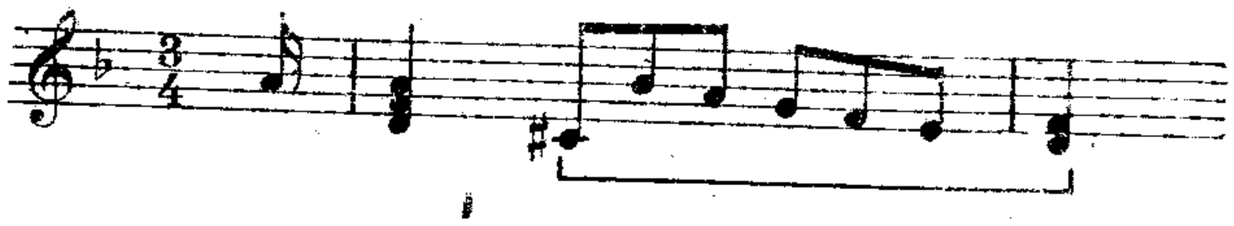


Классическая тема раскалывается, тема старого линеарного искусства растворяется. Тема Баха во время мелодического развития постепенно развертывается, в то время как классическая, а в особенности бетховенская, техника заставляет тему все более и более концентрироваться в мельчайших мотивных частицах. В развертывании полифонной линии — наоборот, более тенденции к расширению, чем к сжатию.

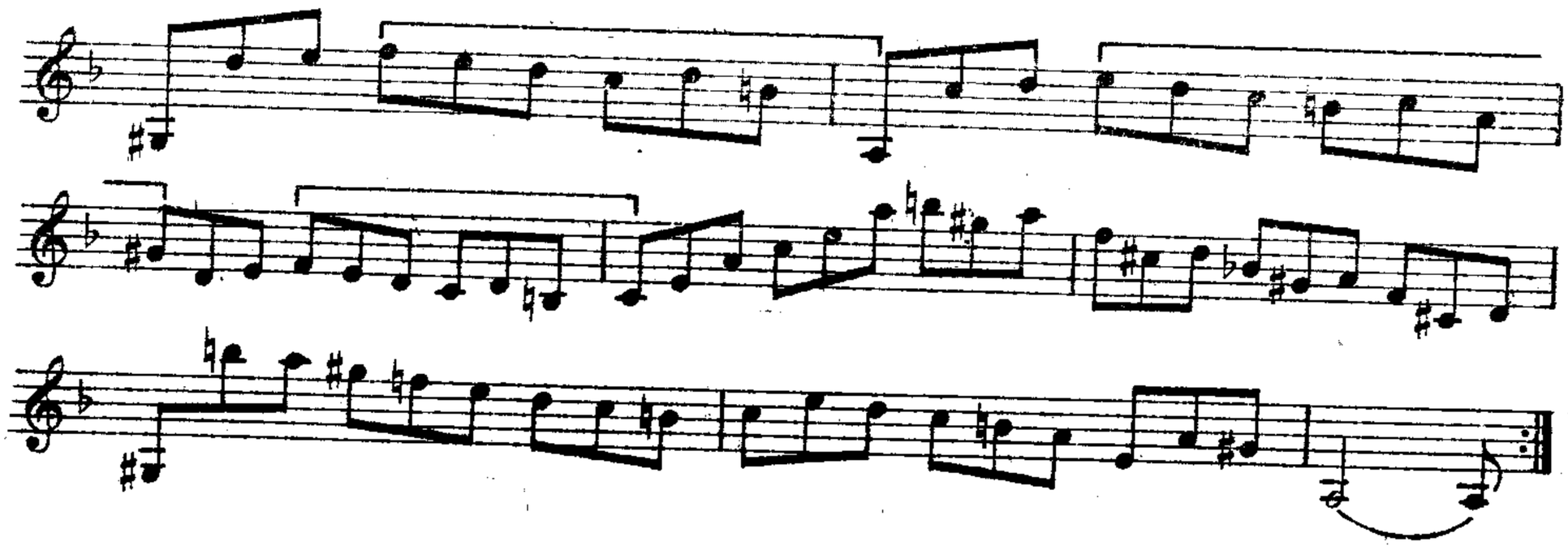
Прежде всего ритмическое изменение в линеарном стиле гораздо глубже, потому что доклассическая тема не так связана с определенными сильными частями такта, и отдельные фазы движения

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мотивов достигают кульминаций более независимо от тактовой акцентировки. В противоположность строгой мотивной разработке полифонного многоголосия, в особенности фугированных форм, в одноголосном произведении мы скорее можем говорить о скрытом ощущении мотива, постоянно присутствующем в развертывании линии. Его основные черты при стремящемся вперед развитии постепенно исчезают в дальнейших перевоплощениях и новых образованиях. В особенности часто это встречается в линеарных образованиях из одинаковых метрических единиц. Подобное постепенное разложение темы в куранте из скрипичной сюиты *d* (пр. 21):



происходит в следующем, равномерно пробегающем движении, связанном ритмом триолей с темой (такт 17-й, прим. 22):



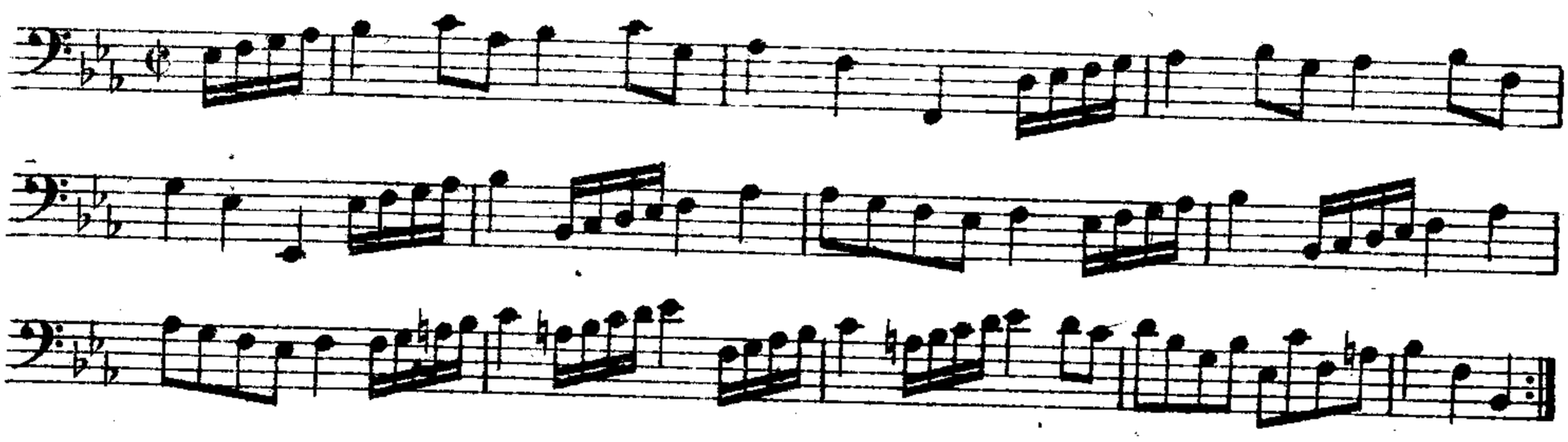
Тематизм развивается и распространяется часто на большие протяжения, причем совершенно нет определенного ограничения области воздействия данного мотива. В полифонной линии — все совершается в процессе движения; в последнем примере (22), в первых трех тактах еще заметно сильное влияние частей темы, тогда как в следующем четвертом такте они ощущаются только как отдаленный отголосок; пятый же такт развивается уже из отклонений от движения мотива, образовавшегося в предыдущих тактах. В классическом стиле возвращение мотива даже при изменении его рисунка и единиц длительности, всегда сохраняет связь с его первичной формой в главной теме, и берется непосредственно из нее. Наоборот, для мотивной работы доклассического линеарного стиля существенно, чтобы последующее развитие путем плавного перехода естественно вытекало из непосредственно предшествующего. Хотя внутри темы часто противопоставляются контрастирующие мотивы, но в одноголосном развертывании мелодической линии всегда господствует техника постепенного перехода.

Если тема состоит из нескольких мотивов, то в развитии — часто происходит особенно искусное слияние отголосков одного

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мотива с приближением к другому. В то время как продолжающееся развитие постепенно освобождается от зависимости от одного мотива, сперва возникают отдаленные отзвуки другого, контрастирующего мотива, который также постепенно и незаметно уплотняется до полной ясности. Это можно наблюдать, например, во всей прелюдии виолончельной сюиты *C*, где необыкновенно искусный переход (образованный из первой мотивной частицы темы прим. 10), движения по диатонической скале — в развитие второй части темы, построенной на аккордовых контурах.

Все различие между искусством Баха, основанным на плавных переходах, и классической техникой дробления темы заключено в различии основ мелодики — кинетической и ритмической энергии. Некоторое приближение к этой технике разработки темы путем самостоятельного выступления отдельных ее частей мы встречаем и у Баха, в тех единичных произведениях, которые по форме и характеру сохраняют непосредственную связь с танцем, так же как и его более острую ритмику; главным образом, в сильно стилизованных частях сюит, которые долгое время являлись подлинной танцовальной музыкой. Такой характер носит, например, I бурре из виолончельной сюиты *Es*, с его терпкой, тяжелой ритмикой; здесь уже встречаются намеки на технику дробления темы (прим. 23):



В классических формах вообще гораздо реже встречается развитие мелодических образований на большом протяжении. Намек на развертывание линии, сохраняющий отдаленное родство со старой, доклассической техникой, мы чаще находим у классиков в тех переходных мелодических образованиях (в инструментальных, главным образом фортепианных сочинениях), которые принято называть в учебниках композиции „ходами". Это мелодические пассажи, ведущие от одной группы тем к другой, развивающиеся из мотивов первой и часто предсказывающие мотивы той группы, переходом к которой они служат. Их можно найти во многих сонатах, чаще всего и более всего развитыми в формах рондо. У классиков эти пассажи не всегда удаляются от украшений так называемого „галантного" стиля, отличавшегося богатством внешних украшений (Manieren); главным представителем его считается сын Баха Филипп Эммануил; у классиков они часто носят характер „блестящих", технически благодарных пассажей, и в отношении всей формы представляют переходы, разряжение концентрированной в главных группах силы. С великим искусством линейного развития в старой технике они поэтому и имеют более внешнее сходство.

В течение всего одноголосного произведения сама тема в ее первоначальной форме и полной остроте возвращается у Баха только с наступлением новой части формы; после первой части, обыкновенно отделенной знаком повторения, сама тема (обыкновенно в строе доминанты) служит вступлением следующей части; но и здесь часто в форме точного и отчетливого обращения темы. Точно так же к концу всей пьесы или отдельных ее частей Бах обыкновенно возвращает путь линейного развертывания к образу темы и заканчивает мощным утверждением ее.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава седьмая.

Развитие, приводящее к линеарным нарастаниям.

Структура формы в полифонном стиле основывается на принципе нарастаний.

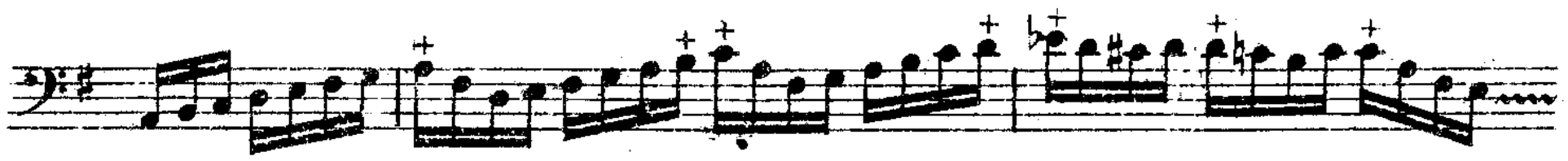
Общая форма одноголосной пьесы у Баха располагается так, что первая часть, по длине равная обычно одной трети всей пьесы, приводит к полному кадансу в строе доминанты или к остановке на доминанте главного строя, которая со вступлением средней части переходит в строй доминанты. Гармоническое развитие по направлению к доминанте протекает так же плавно, как и все переходы в линейном стиле; обыкновенно повороту к доминанте предшествует поворот в параллельный строй, вскоре после начала; средняя часть, вступающая вместе со строем доминанты и возвращением главной темы (или ее обращения), содержит более интенсивные подъемы, большее богатство развития и переработки, а также большее богатство модуляции, часто сравнительно более далекие тональные отступления. Оживление средней части постепенно переходит в более спокойное линейное движение, постепенно приближающееся к основному виду темы и возвращающееся к основному строю. От средней части эта последняя часть не отделяется обыкновенно так заметно, как первая часть от средней. В самых общих чертах эта форма сводится к развитию, достигающему наибольшего подъема, и затем возвращающемуся к спокойствию начала. Средняя часть соответствует в меньшем масштабе „разработке“ в крупных многоголосных формах.

Определение этого простейшего типа формы одноголосного произведения у Баха, как двух или трехчастной песенной формы — нельзя назвать удачным; ибо здесь привносится принцип группировки; а художественные формы полифонии, даже в самых мелких образованиях, всегда вырастают из развития и подъема к кульминации. Даже те части баховских сюит, которые приближаются к периодизации, нельзя рассмаривать со стороны их стилистических особенностей, исходя из критерия группировки. Достаточно понаблюдать явления подъема к высшей интенсивности мелодического развития; в одноголосии, с его сравнительно ограниченными средствами выражения, эти явления гораздо тоньше, и техническое овладение ими труднее, чем средствами нарастания в богатых многоголосных разработках. И здесь, как и во всех музыкальных формах, имеет место подъем в самом гармоническом плане, ведущем через параллельный строй доминанту и более далекие модуляции обратно к главной тональности. При этом повышенная интенсивность средней части зависит не только от больших тональных отступлений от главного строя, но и от более быстрой смены модуляций. Части линейного движения, соответствующие кульминации, бывают пронизаны отдельными хроматическими ходами в противоположность диатоническим первой и последней части; в более мелких одноголосных формах у Баха хроматический элемент бывает всегда очень слабо выражен.

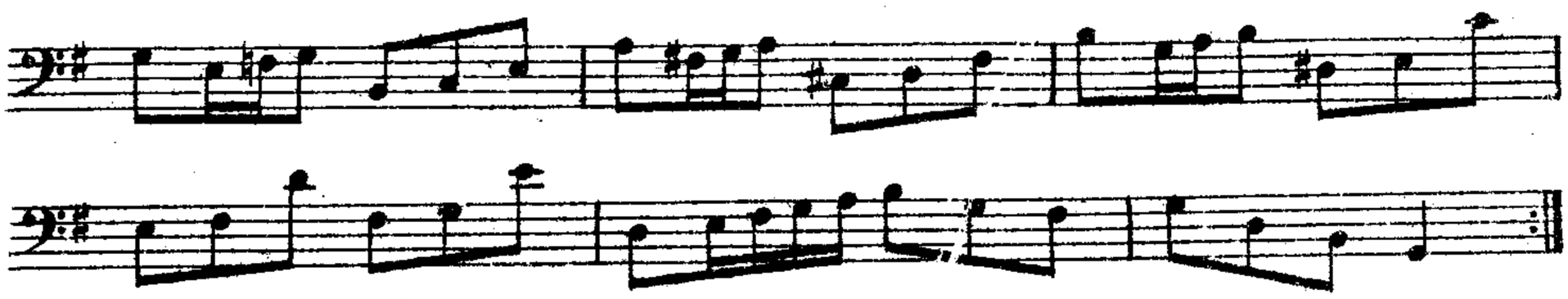
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мелодическое нарастание кривых развития.

Самая общая форма внутри линейного образования — развитие в вышину. В движении вверх — воздействие прибывающей энергии, в спуске вниз — убывание напряжения. Уже из основных свойств первого, начального развития можно было видеть, что под этими подъемами нельзя подразумевать длительное, прямолинейное движение вверх; над образующимися дугами возникают линеарные подъемы высшего порядка, выходящие за пределы единичных линейных фаз и объединяющие их вершины в особые собственные линии развития, как, например, в следующем отрывке из прелюдии виолончельной сюиты *G*; знаком + обозначена восходящая и снова падающая линия развития (прим. 24):



Линейное развертывание часто оформляется в волны из многочисленных нарастаний и разрядов, причем каждая волна охватывает отдельную линейную фазу; вместе же их вершины образуют далеко раскинувшееся на длинном дыхании нарастание. Как только достигнута кульминация, происходит разряд; долго задерживавшееся и накоплявшееся напряжение производит некоторое подобие взрыва, и движение стремительно низвергается с вершины в глубину, к точке отдыха. Так, например, в последних тактах жиги из виолончельной сюиты *G*, за широким подъемом к вершине *e* следует стремительно низвергающееся движение обоих последних тактов (прим. 25):



Подобное же явление в очень характерной форме наблюдается в указанной ранее линии из хроматической фантазии (такты 65—67). Поэтому у Баха подобные кульминации больших линейных фаз, вершины длинного развития, появляются обыкновенно к концу крупных частей всей формы (следовательно, в частях сюит — незадолго перед концом первой части или последней, реже при конце средней части, который в большинстве случаев ведет к плавному переходу в последнюю часть). Но даже и там, где отдельные вершины волн не образуют у Баха единой линии подъема или спуска, надо обращать внимание на основной признак: соседние кривые никогда не стремятся к одной и той же вершине. Этим избеганием волн одинаковой вышины обусловлена характерная „беспокойность“ его

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мелодического развития. Вообще для больших нарастаний у Баха типично вихреобразное увлекающее за собой движение, стремящееся к кульминации через поднимающиеся из глубины все новые и новые волны; обычно для повышения интенсивности движения кривые этих волн становятся все короче и короче.

Ритмические, динамические и хроматические явления при нарастаниях.

Одновременно с мелодическими нарастаниями (которые, согласно чувству полифонического стиля, заключаются в восхождении вверх) наблюдается следующий момент растущей интенсивности напряжения, — возрастающее о ж и в л е н и е линейного потока; оба момента, как выражение действующей в линейном оформлении кинетической энергии, идут обыкновенно рука об руку (хотя, как было сказано выше, у Баха встречаются целые одноголосные пьесы, развертывающиеся в единицах равной длительности и содержащие не менее мощные подъемы линеарной интенсивности). Но там, где имеет место ритмическое оживление, оно появляется так же постепенно и незаметно; ритмические переходы не наступают внезапно; все возникает в развитии. Более скорые единицы подкрадываются незаметно, сперва разъединенные, потом все чаще и в больших объединениях и, наконец, побеждают, с тем чтобы развить из своего движения еще новое оживление. (Расширение движения последних тактов полифонического произведения связано с тем же ощущением убывающей интенсивности в замедляющихся единицах длительности; это единственное выражение последнего общего разряда).

Нарастание путем общего ритмического оживления часто перекрещивается с нарастанием гармонического плана, причем оживление достигает высшей интенсивности не в центральной части, а постоянно повышается к концу.

Среди приемов нарастания старого линейного стиля в н е ш н я я д и н а м и к а является подчиненным моментом. Знаки исполнения, относящиеся к силе звука, почти совершенно отсутствуют в баховских одноголосных композициях; так, оригиналы сюит для скрипки и виолончели содержат лишь весьма скудные обозначения f или p, но никаких указаний относительно прибавления или уменьшения силы звука (там, где они имеются — это обыкновенно прибавления редактора, и в большинстве случаев, даже в самых распространенных изданиях, являются чудовищным нарушением стиля). Эти обозначения совершенно излишни для каждого, кто исходит в понимании произведения из чувства его стиля. Вообще бесцельно говорить о в н е ш н е й динамике, ибо она полностью возникает из внутренней динамики мелодического развития, и при исполнении лишь находит свое естественное выражение в интенсивности звука. Градации силы звука и их дифференциация исходят из нарастаний, заключенных в самих линейных образованиях. Совершенно неправильно прибавлять к музыке Баха другие динамические оттенки кроме тех, которые сами собою возникают при подъемах к кульминациям. Каждый подъем означает усиление звука, каждый разряд — постепенное ослабевание,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

каждый резко выступающий из линии тон — некоторое выделение его.

Как уже говорилось ранее (про отношение между линеарными акцентами и сильной частью такта), воздействие динамических эффектов при исполнении совершенно чуждо музыке Баха. В классической мелодии динамика приобретает совершенно другое значение; она выступает вперед, выдвигая особое специальное значение мелодики. Все это связано со значением акцентировки в классическом мелодическом стиле.

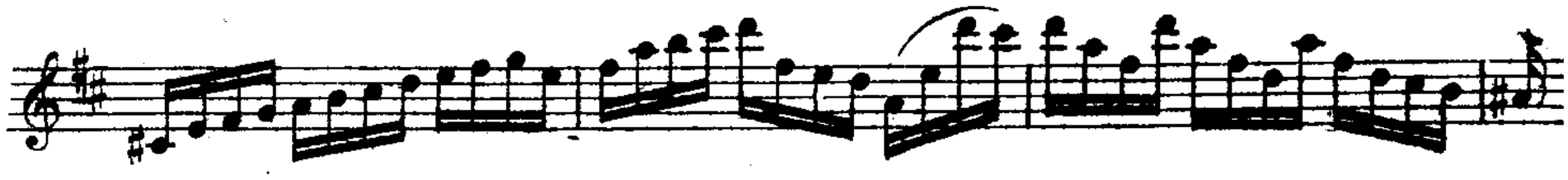
Также и вместе с учащением образования вводных тонов,— с появлением хроматики, повышается сила напряжения и энергия линии. Поэтому, в мелодическом рисунке интервалами с повышенной энергией движения всегда являются альтерированные, содержащие, благодаря воздействию вводного тона, повышенное стремление к развитию движения.

Не только протяженность линии, но и отношения альтерации и тональностей создают повышенную силу линейного напряжения. Увеличенные и уменьшенные интервалы всегда указывают на возбуждение в мелодике, вносят некоторую угловатость в рисунок, тогда как даже более крупные гармонические интервалы — сексты, октавы, децимы и т. д. всегда вносят характер округленности. Ибо линеарность определяется отношением движения и покоя, состоянием энергии, и тем что характер мелодики подчиняется не ее внешнему виду, а внутренним отношениям.

Рост кривых и движений интервалов, как явление нарастания.

Дальнейшим моментом нарастания в доклассическом линеарном является рост самих кривых, не только их длины, но — что еще более существенно — крутизны их волн. Повышенная сила движения в мелодическом развитии оформляется в линиях, охватывающих более широкие пространства (как и вообще, захватывание больших интервалов означает в мелодике выражение большого напряжения сил). Так превращается, например, начало темы II Double из скрипичной сюиты *h* (прим. 26):

уже на пути первого нарастания в следующее образование (прим. 27):

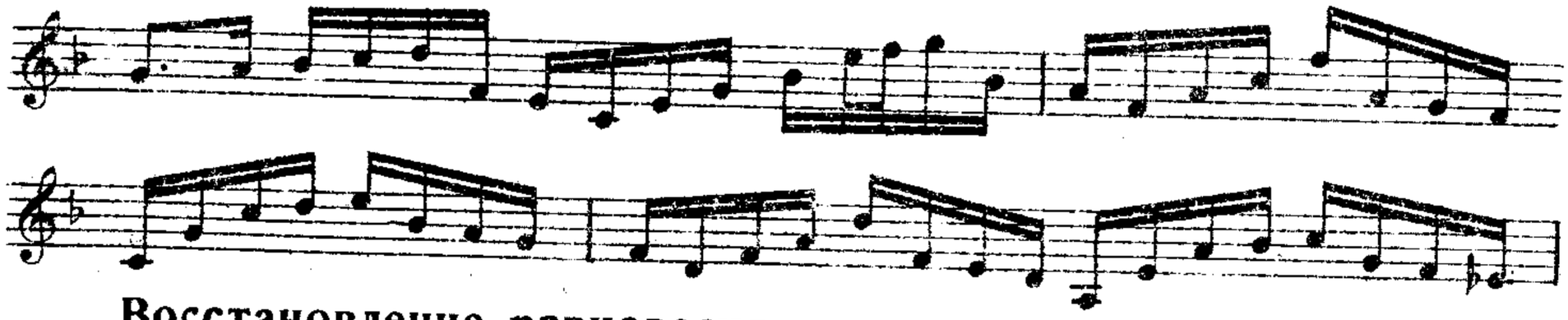


Часто бывает, что после длительного нарастания, части линии, являющиеся кульминационным пунктом развития, в дальнейшем расширяются по аккордовым контурам.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вместе с этим расширением движения, повышенная сила мелодического напряжения приводит к беспокойному раскачиванию линии; спокойное равномерное начало мелодического рисунка искажается резкими кривыми и ускоряющимся движением.

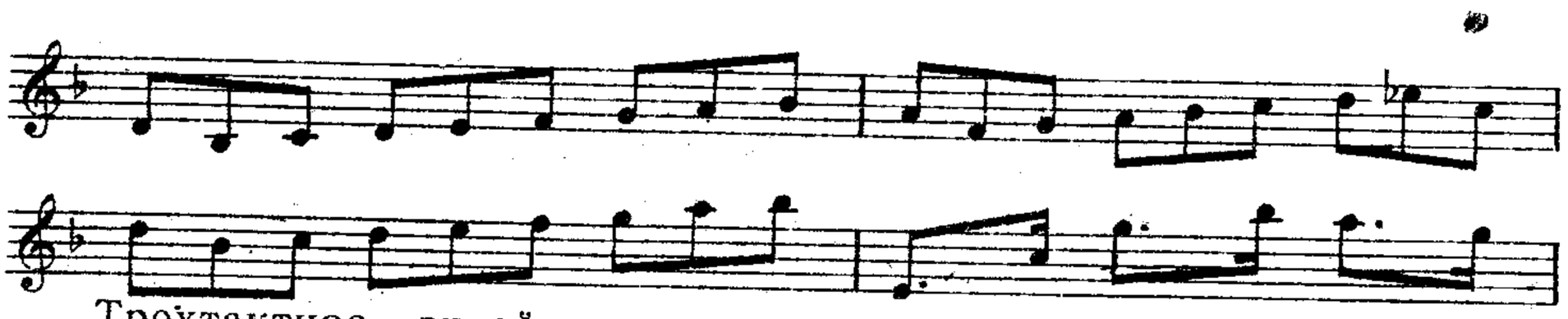
Итак, с повышением интенсивности линейного развития происходит переход от движения по плавным диатоническим секундам к движению по широким контурам аккордовых интервалов. Так расширяется тема аллеманды из скрипичной сюиты *d* (см. прим. 19), образуя движение, очерчивающее аккорды (прим. 28):



Восстановление равновесия в развертывании движения.

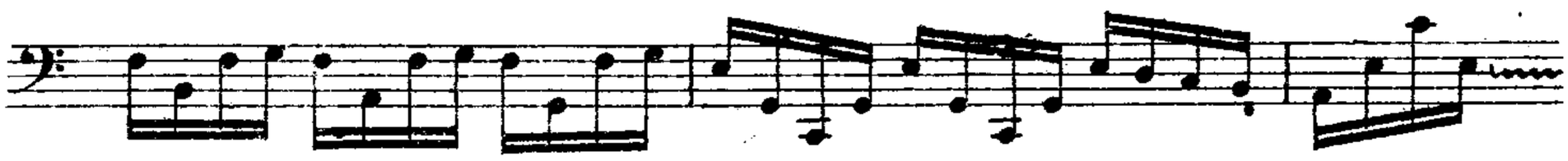
Но переход от диатонического движения к пробеганию по аккордовым контурам—не только явление нарастания; при образовании больших комплексов форм эта смена определяет ощущение равновесия, подобное тому, которое наблюдалось нами в структуре темы; в основе его обыкновенно лежит, как и там, заполнение всего пройденного пути мелодического развития большими скачками, или обратно — следующее за большими скачками выравнивание путем заполнения их пространства диатоническим движением. Это чувство равновесия, которое даже внутри темы не может быть втиснуто в узкие рамки педантических правил, вытекает на большом протяжении линейного развития из еще более общего чувства формы, которое приводит к выравниванию больших отрезков.

Пример — в куранте из скрипичной сюиты *d* (прим. 29):

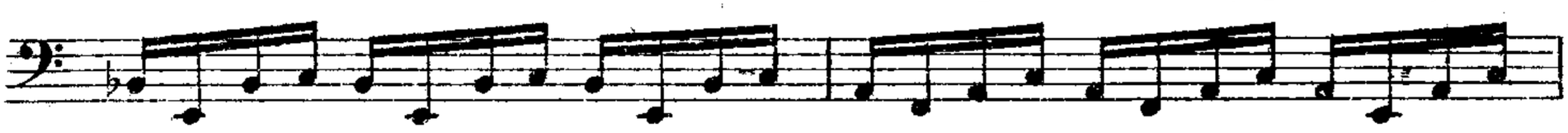


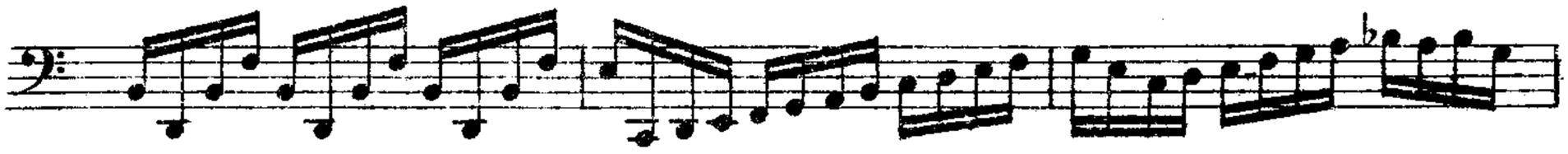
Трехтактное линейное развитие заполняется здесь скачками последнего такта, хотя и не с педантической точностью. Аналогично, в следующих тактах из прелюдии виолончельной сюиты *C* мы видим постепенное расширение скачков по мере приближения к движению, широкими взмахами заполняющему пространство предшествующего линеарного развития (прим. 30):

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Обратный процесс — в другом отрывке из той же прелюдии; аккордовый рисунок расширяется до определенной величины, внутри которой возникает новое линейное образование (прим. 31):

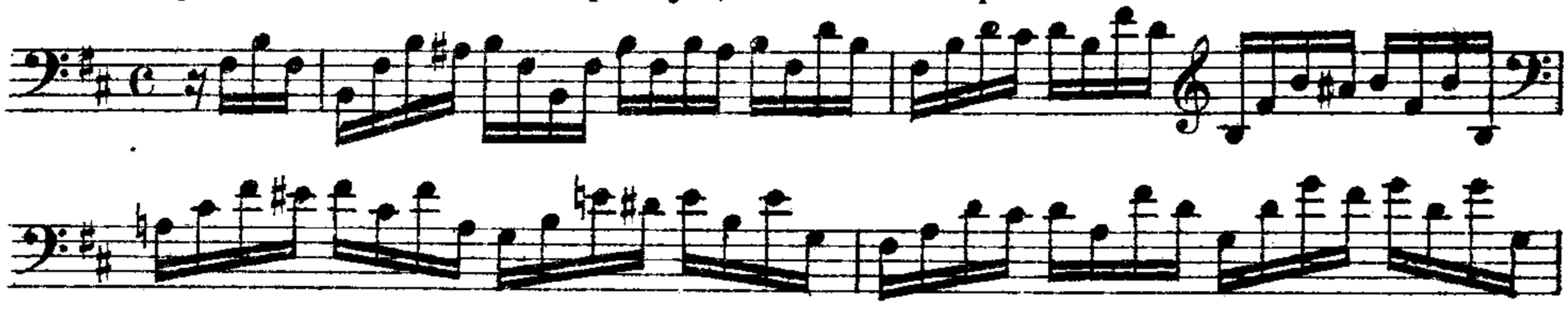




С другой стороны, Бах вводит, путем перемещения линии на аккордовые контуры, сильные гармонические воздействия, в качестве непосредственного контраста к предшествующим диатоническим линиям. Часто уже в самой теме это служит повышением контраста (сравн. прим. 10 и 14). С точки зрения формы, интересно, что в теме прим. 10 дано зерно всей формы в целом: после диатонически пробегающих линий, развивается закругленная по аккордовым контурам средняя часть, только в последних тактах возвращающаяся к линиям начала.

Таким образом, и в больших комплексах — тот же контраст диатонически развертываемых линий и приближение к гармоническому воздействию; то же мы наблюдаем в прелюдии виолончельной сюиты *G*, где начало и конец носит аккордовый характер, а средняя часть — диатонический.

Для вникания в линейное искусство чрезвычайно важно держаться именно этой установки по отношению к аккордовым закруглениям в процессах мелодического образования; ибо они существенно отличаются от простого „разложения аккордов". Здесь обратный процесс развития — растягивание, расширение линейного движения по аккордовому контуру, и вследствие этого, вторжение богатства гармонического полнозвучия, но это всегда лишь приближение к аккордовому ощущению, а не основное гармоническое ощущение. Именно здесь легче всего убедиться в искажении отношения сил в музыкальном становлении, которое происходит, если из-за тенденции к аккордовому округлению оставляется без внимания первичная сила линеарного развития. В полифонном искусстве не только в тех случаях, когда аккордовые контуры вытекают из диатонической линии, но и при всякой линии, расположенной по аккордовым контурам, должно сохраняться понятие линии. Поэтому следует более всего остерегаться в многочисленных случаях, подобных прим. 32, принимать первоначальную концепцию за аккордовую, вместо линеарной:



(Бах. Хоральная прелюдия для органа: „Ein feste Burg").

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мелодическое движение здесь лишь обвивается кругом аккордовых контуров, как кругом ствола („опоры"). Совершенно другого порядка, конечно, ясно выраженные арпеджии (напр., в чаконне скрипичной сюиты *d* в 11-й вариации, 89 такт), где одноголосие представляет уже не мелодическое развитие, а намечаемые аккорды, и где мы можем говорить об аккордовом письме. Само собой разумеется, что и в сочинениях для клавира следует отличать образования из разложенных аккордов (напр., начальные такты прелюдии *g*, W. K., I) от линейных образований, тяготеющих к аккордовой полноте и закругленности, в контрапунктических сочинениях.

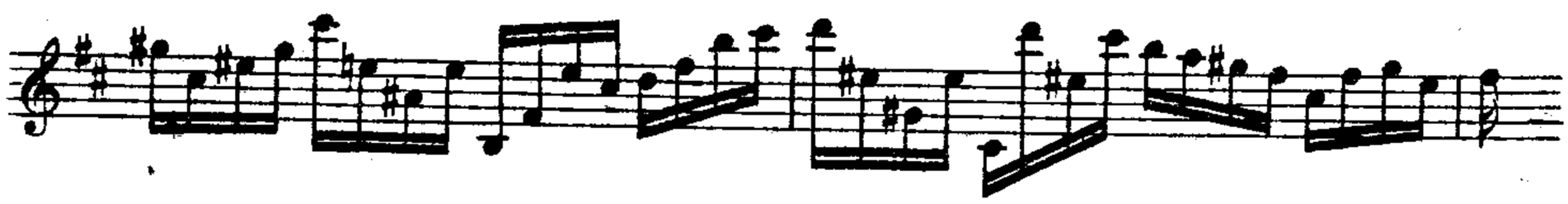
Но никогда, даже при закругленности аккордовых контуров, баховская линия не превращается в вялое очерчивание гармоний; даже там, где линейное движение протекает по аккордовым контурам, энергия движения всегда настолько интенсивна, что побеждает тяготение к покойной игре гармоний [1]).

Приведенные только что явления означают также лишь участие выравнивающего чувства формы, но не зерно, из которого вырастает вся концепция, и которое можно было бы счесть за главное формальное содержание. Именно на это следует обращать внимание при приобретении техники мелодического формообразования путем изучения баховских образцов линейного искусства. Основа формы и ее живое воплощение — всегда сила мощного развития движения.

Баховская линия никогда не представляет бессильного, подчиненного внешней схеме развертывания мелодического рисунка, и не знает также беспомощного нанизывания тонов, принятого в общеупотребительном учении о контрапункте, с его пятью разрядами.

Из потока стремительных энергий, развивающих беспокойные переходы из одной фазы нарастания в другую, творится линия, свободная пластика которой насмехается над всеми школьными правилами. В смелом порыве она с быстротой молнии пробегает на протяжении коротких фаз движения пространство нескольких октав, в смене стремящихся друг за другом подъемов и быстром сбрасывании в глубину..

Пример такой необузданной силы мелодического формообразования, разбегающейся на огромное пространство в мощной игре напряжений — в Double 1 из скрипичной сюиты *h* (прим. 33):



[1]) Это следует иметь в виду в ученических набросках одноголосного линейного развития, главным образом в вопросе гармонических отношений линии; совершенно неправильно рассматривать участие гармонического чувства в мелодической концепции иначе, чем выравнивающее; если ставить на первое место тонально-гармоническое соподчинение каждого тона в концепции целой линейной фразы, как этому учит обычное, чисто гармоническое представление — то это приведет к полнейшему сковыванию линеарной оформляющей силы и указанным в первой главе искажениям, наиболее вредным именно в обучении технике линеарного развития. Концепция одноголосной линии всегда должна исходить из основного чувства движения, раскидывающегося на большое пространство, и только потом гармонически выравниваться, но гармоническое чувство должно также широко охватывать при этом целые линейные фазы; конечно, наличие

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава восьмая.

Полифония в одноголосной линии.

Заполнение аккордов и технические средства для повышения мелодического напряжения в одноголосной линии.

Еще целый ряд типических признаков, стилистических и технических, можно объединить с другой точки зрения; а именно, одноголосие линии Баха, даже на больших протяжениях, как напр., в целых сочинениях для одной скрипки или виолончели, никогда не создает ощущения пустоты или неудовлетворенности, которое легко могло бы возникнуть из сравнения относительно бедного звучания единственного голоса с пышностью полифонии: причина этого кроется, помимо огромного содержания напряжения в мелодическом движении,—первого и основного требования всякого мелодического творчества, и мощного размаха линии—в замечательном техническом приеме: звуковое воздействие одноголосной линии сгущается вплоть до впечатления полифонной ткани. Здесь можно сперва выделить простейшие явления, выражающиеся в мощном и определенном гармоническом пути и приближении к аккордовым формам.

Сама по себе бедная звучность одноголосной линии становится более компактной, как только линейный путь расширяется до аккордовых очертаний; участвующие, таким образом, в мелодическом развитии гармонические впечатления усиливают блеск и пышность линии; их воздействие еще повышается от упомянутого выше постоянного чередования с диатоническими отрезками.

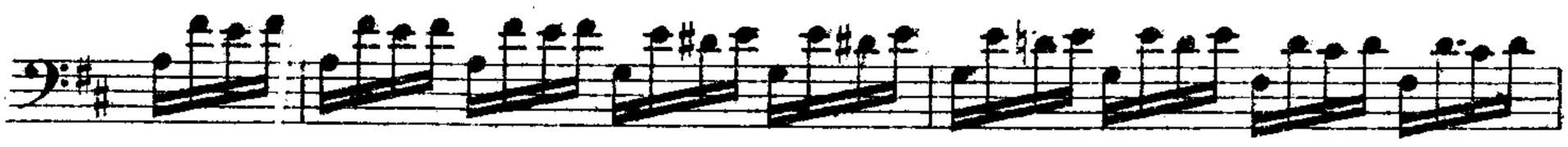
Но кроме гармонического воздействия, той же цели — созданию впечатления богатого многоголосия в одноголосной линии, служат дальнейшие, сознательно употребляемые технические средства. Кроме реального звучания одного единственного голоса, выдвигаются замечательно искусно вплетенные в одноголосие намеки на другие голоса; техника баховской линии такова, что в одном голосе в скрытом состоянии содержится многоголосие.

К впечатлению полноты от привлечения аккордовых округлений здесь прибавляются еще несколько технических приемов. Я оставляю сейчас в стороне все технические явления, обусловленные силой самого гармонического воздействия, поскольку это относится к области учения о гармонии (знание которого предполагается) и ограничиваюсь сейчас только теми явлениями линеарного развития, которые стремятся к аккордовой округленности. При расширении на контуры простейших аккордов, движение исключительно по аккордовым нотам не является правилом; наоборот, для органного

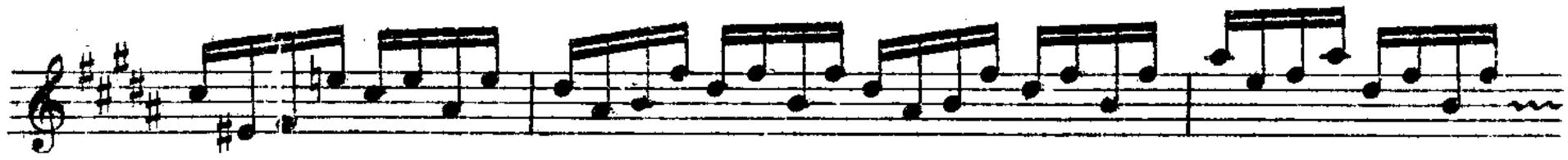
у ученика искусства крупных линейных концепций предполагает уже развитое гармоникотональное чутье, которое направляло бы путь мелодического развития, подчиняя его общему тональному плану; обыкновенно у всякого зрелого музыканта мелодический дар соединяется с чувством полного гармонического равновесия. Но именно в линеарном искусстве, еще до его полной организации, должны быть изучены неограниченные возможности линеарного оформления.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

стиля, и происходящего от него фортепианного стиля Баха, типично при переходе к аккордовым контурам постоянное задевание тонов, соседних с аккордовыми (прим. 34, из ф-п. фантазии *D*):



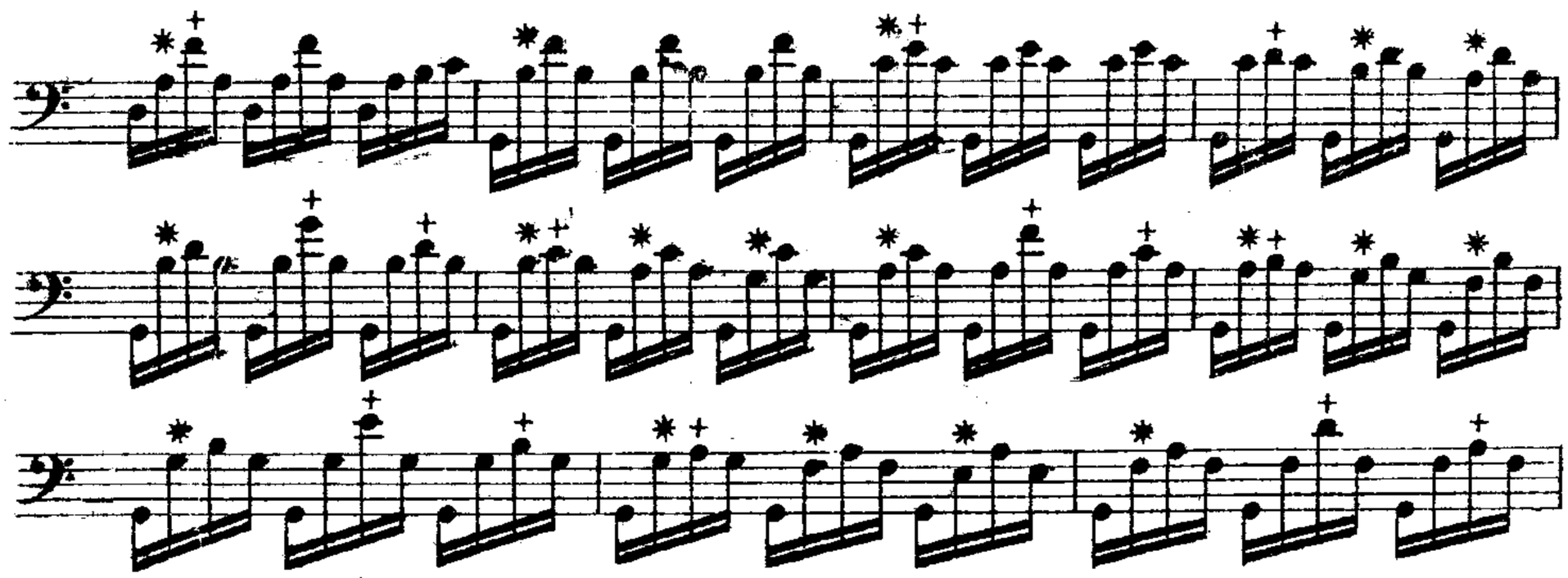
Другой пример—в прелюдии *H* (W. K., II, прим. 35):



Если, в более редких случаях, в баховском одноголосии встречаются большие отрывки, расположенные исключительно по аккордовым контурам, то в них обыкновенно скрыта мелодическая линия. По ближайшем рассмотрении, в этих кусках, казалось бы, состоящих только из очерчивания гармоний, начинают ощущаться линеарные связи.

Так напр., наблюдая первые такты прелюдии из виолончельной сюиты *Es*, можно выделить слышимые на высших тонах фрагменты линии и мелодические связи, образующиеся между вершинами каждого полутакта, следовательно, между второй и пятой восьмыми. Кроме этих равномерных волн верхнего голоса, намечается линия баса, начинающаяся девятитактными Es, подобная органному пункту, и затем развивающаяся в нисходящее движение D, C, B, A и т. д. (обе линии развития можно проследить на протяжении всей пьесы; на 19 такте в особенности ясно появляется более развитая нисходящая басовая линия, а начиная с 25 такта — восходящее развитие верхнего голоса).

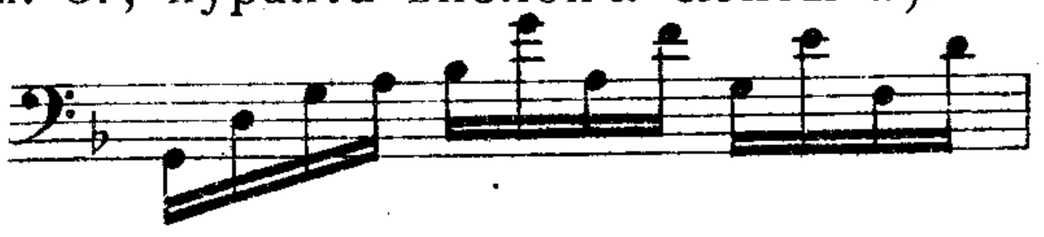
В следующих тактах из средней части прелюдии виолонч. сюиты *C* (прим. 36):



кроме органного пункта появляется секвенцеобразно развивающийся средний голос (обозначенный *), и верхний голос (обозначенный +), причем бо́льшая протяженность отдельных его тонов передается их

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

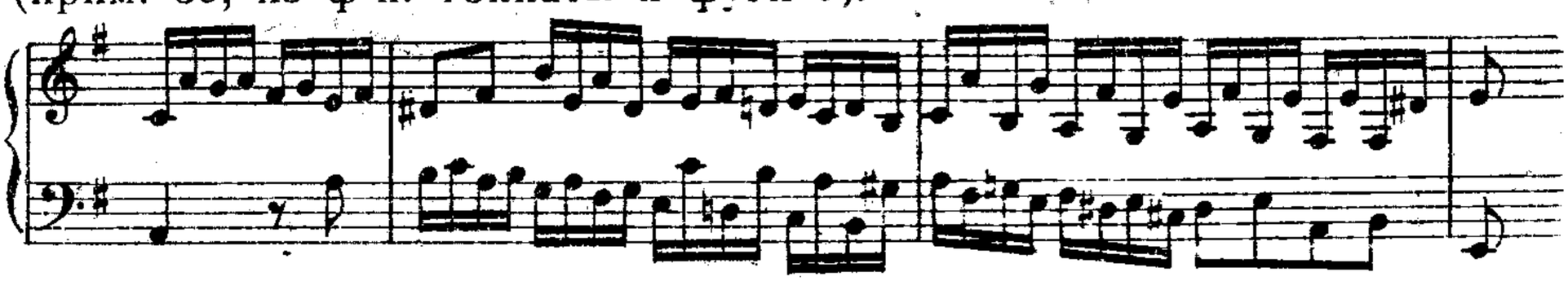
повторением. Родственны аккордовым воздействиям также впечатления полнозвучия от терций и секст; они приближаются к впечатлению от звучащих одновременно синкопически ударяемых терций и секст (прим. 37, куранта виолонч. сюиты *d*):



или пр. 38, из Allegro скрип. сюиты *C*:

Таким образом, одноголосная звучность несколько уплотняется, благодаря впечатлению большого полнозвучия.

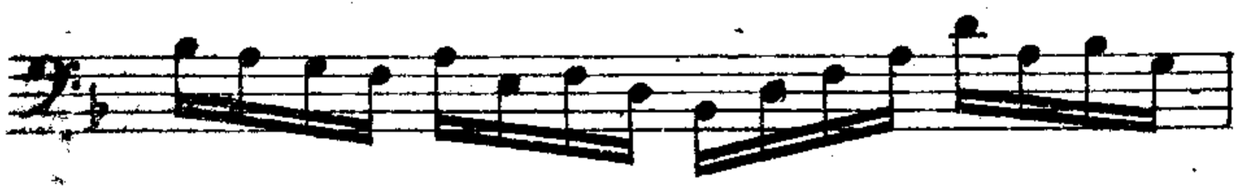
Следующий пример взят из двухголосного произведения, где каждый голос заключает приближение к двойным терциям и секстам (прим. 39, из ф-п. токкаты и фуги *e*):



Аналогичное явление — в прелюдии английской сюиты *a* (такты 51—54).

Кроме приближений к аккордовой полноте, мелодическая линия стремится перейти границы чистого одноголосия, когда ее напряжение повышается появлением диссонансов (сопровождающихся сгущением мелодической энергии в определенных точках), которые затем особенно остро стремятся к разрешению. Отчасти это происходит вследствие чисто гармонического воздействия, когда в линии намечаются аккордовые диссонансы. Под ними следует подразумевать не только линии, расположенные по диссонирующим аккордам, т. е. по септаккордам, но и воздействия гармонических задержаний.

Пользуясь намеками на аккордовые диссонансы, Бах повышает обыкновенно силу напряжения тем, что задерживает появление разрешения и, таким образом, продолжает состояние напряжения; линия продолжает свободно развиваться дальше и только спустя некоторое время задевает тон, на котором диссонас разрешается (прим. 40, из аллеманды виолончельной сюиты *d*):

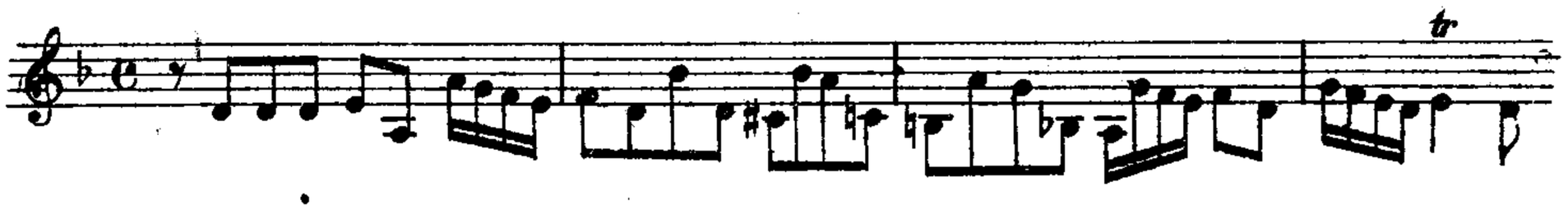


(Задерживание разрешения тона *a* в третьей четверти).

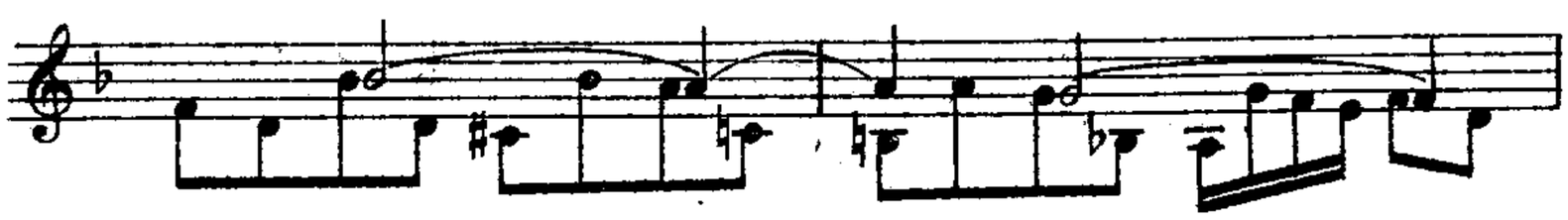
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Таким образом, эти в аккордовом смысле диссонирующие тоны сохраняются в музыкальном восприятии в течение следующего за ними отрезка линии, выделяются из общей связи и образуют новую связь — с тем тоном, на котором появляется их разрешение; не достигшие разрешения тоны как бы повисают в нашем сознании до тех пор, пока мы не услышим их дальнейшего продвижения.

В следующей теме фуги *d* для ф-п. — целый ряд задержаний, с указанием на полное приготовление и разрешение задерживающего тона, как в многоголосной фактуре (прим. 41):

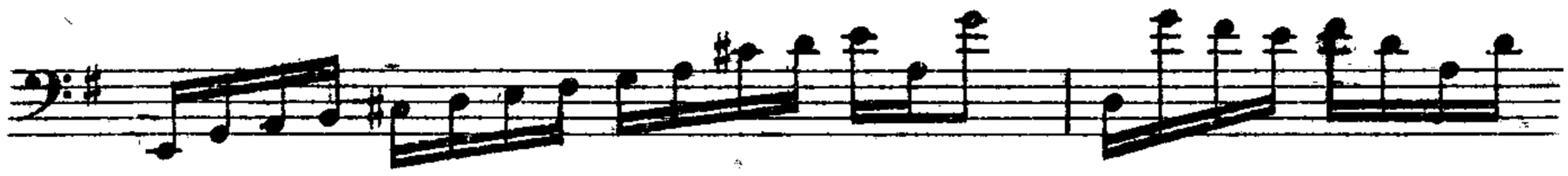


Здесь подразумевается следующее (прим. 42):



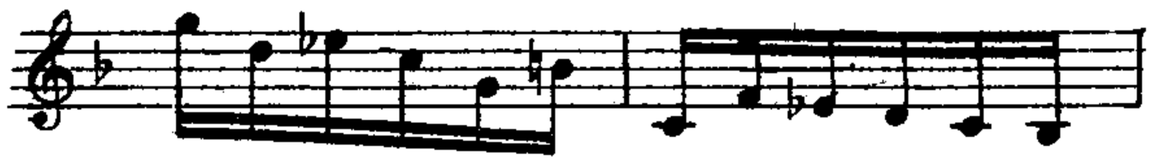
С этим приемом соприкасается техника выделения ряда выдающихся точек, объединяющихся в новую линию (создающую опять-таки иллюзию полифонной ткани).

Еще один пример задержания — из аллеманды виолончельной сюиты *G* (прим. 43):



Здесь в линии намечается аккордовый диссонанс (g как септима в a-cis-e-g), а в следующем такте — ощущается его задержание.

Кроме этих намеков на гармонические диссонансы, подобным же образом используется мелодическое напряжение вводных тонов; их разрешение задерживается и появляется лишь в дальнейшем мелодическом развитии. С помощью этого растягивания напряжения вводного тона Бах часто достигает прекрасных и мощных нарастаний. Часто разрешение вводного тона появляется октавой ниже; в настоящей же октаве, где ожидается разрешение — оно или задерживается, или вовсе не появляется. Слух дополняет тогда вводный тон в настоящей октаве, благодаря чему создается намек на второй голос. Прим. 44, Presto из скрипичной сюиты *g*, и прим. 45, из куранты виолончельной сюиты *d*:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вводный тон gis разрешается в нижнее *a*,— верхняя октава которого, т. е. настоящее разрешение, появляется лишь в конце такта (Сравн. также последний такт прим. 22). Данный прием находится в связи с тем, что у нижних, более гулких звуков инструмента яснее слышны обертоны; поэтому в нижней октаве настоящее разрешение звучит хотя бы в качестве парциального тона. Явление это встречается, поэтому, чаще в сонатах для виолончели, чем в скрипичных, и в особенности там, где перенесенное в нижнюю октаву разрешение оказывается на пустой струне.

Разрешение вводного тона на октаву ниже (иногда даже на две октавы) встречается преимущественно перед кадансами; в сочинениях для ф-п. в таких случаях настоящее разрешение (в ожидаемой октаве) обыкновенно сперва задевается в виде группетто на вводном тоне (напр., одновременно с ложным кадансом; см. прелюдию *G*, W. K., II, т. 13—14).

Обнаружение многоголосия в одноголосной линии.

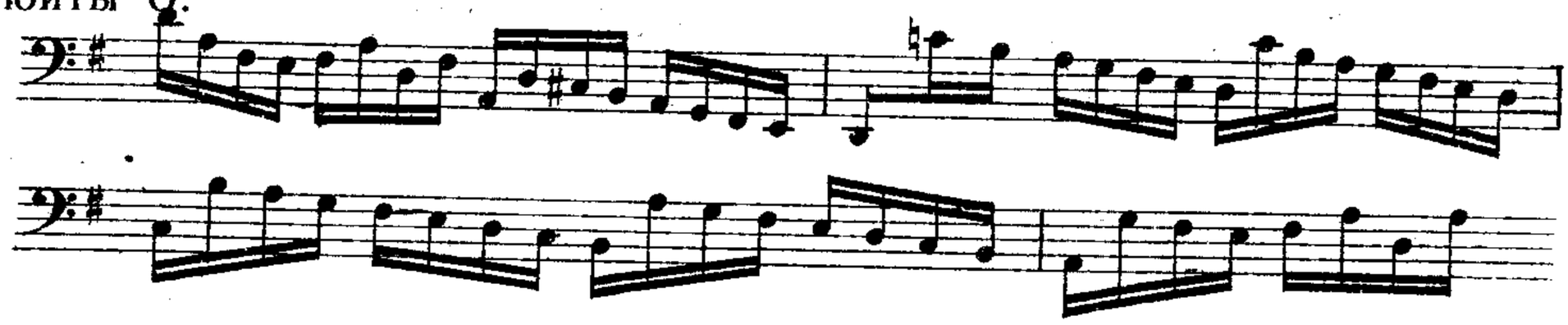
Кроме указанных выше способов сгущения мелодического напряжения — оно достигается еще тем, что определенное направление линии внезапно прерывается и продолжается снова лишь после некоторого промежутка; в этих случаях тон, на котором прежнее направление оборвалось, задерживается в слуховом восприятии и связывается с дальнейшим продолжением этого движения, подобно впечатлениям задержания, о которых говорилось выше.

Так из отдельных тонов; кроме основной линеарной связи, образуются новые самостоятельные связи, из которых часто чрезвычайно искусно создается подъем к кульминации; напр., восхождение от e к e в первой части темы фуги *e* (W. K., II) или же развитие в прим. 24 из прелюдии виолончельной сюиты *G*.

Бах достигает, таким образом, соединения многих отдельных тонов, расположенных на больших протяжениях линии, в одно движение, на одном дыхании, с постоянно возрастающим напряжением. Более крупная линейная фаза (как бы состоящая из ритмических единиц бо́льшей длительности) охватывает многие фазы одноголосного развития; это явление отчасти основывается на самой технике волнообразных нарастаний (Kurvensteigerungen). Уже те мелодические линии и басовые голоса, которые выделялись из линии, движущейся по аккордовым контурам, имели тенденцию к образованию самостоятельных связей помимо основной линии. Но так как путь мелодической линии определяется кинетическим напряжением, то эти выдающиеся точки, подчиняющие себе целые связи, поддерживают ощущение единства на больших протяжениях и тем повышают силу напряжения всей линии. Эти обособляющиеся связи развиваются самыми разнообразными способами.

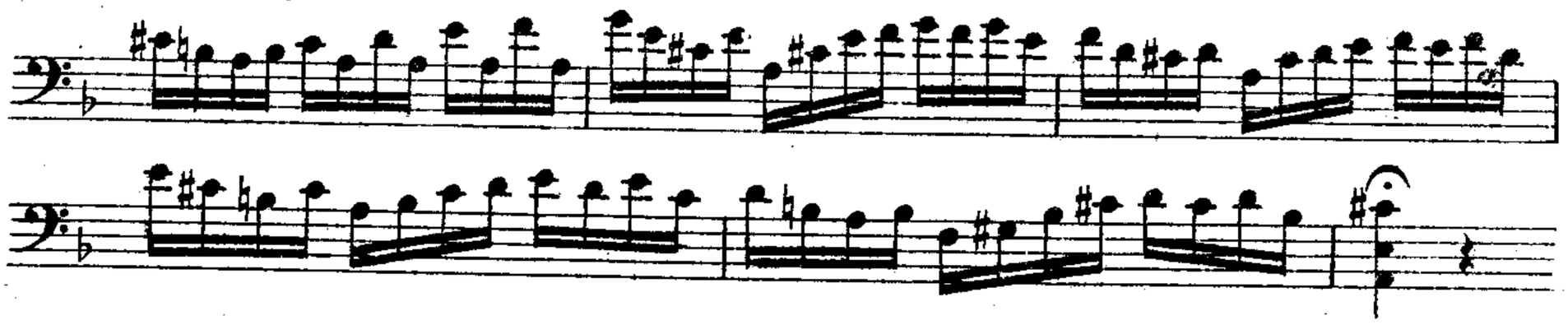
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Напр., нисходящая линия, связывающая высшие точки отдельных линейных фаз (d-c-h-a-g-fis) в примере 46 из прелюдии виолончельной сюиты *G*:

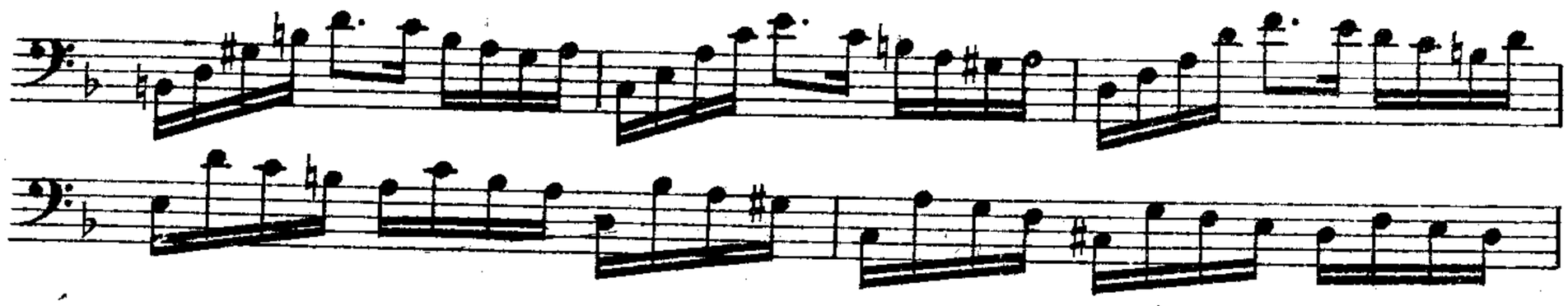


В примере 25 (стр. 177) — восходящая линия соединяет высшие точки фаз (g-a-h-c-d-e), причем одновременно с нарастанием увеличивается ритмическая скорость.

В примере 47 (из прелюдии виолончельной сюиты *d*) также появляется самостоятельная линия, которая быстро поднимается (cis-d-e-f-g) и медленно ниспадает (g-f-e-d-cis):

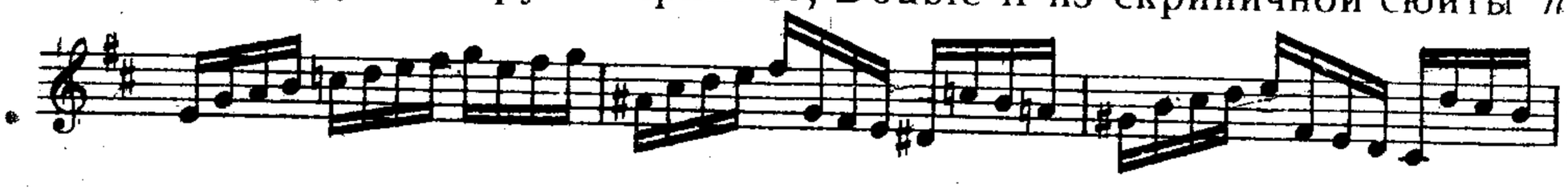


Подобное скрытое двухголосие содержится чрезвычайно часто в одноголосной линии; выступающие точки, объединяющиеся в отдельные связи, очень легко проследить, если они занимают одинаковое ритмическое положение, равномерно следуя друг за другом или на сильных частях такта, или на синкопах, как в примере 48 (из прелюдии виолончельной сюиты *d*):



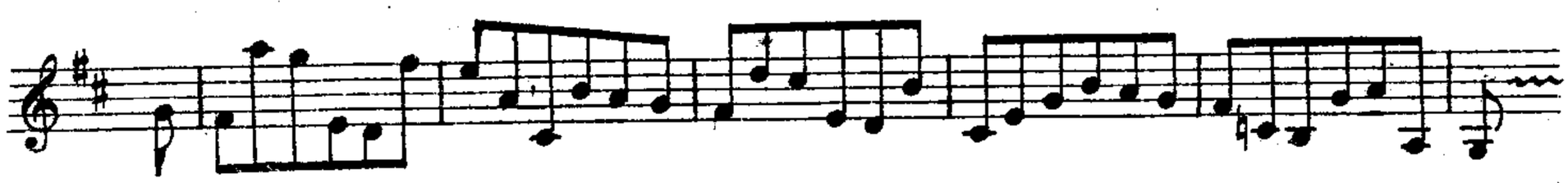
Сперва линия поднимается по целым тактам (d-e-f), а затем спускается более быстро, ровными четвертями (синкопически от d к f).

Но эти выдающиеся точки не всегда находятся на ритмически аналогичных местах; их следует искать, сообразуясь с развитием кривых, перед которым тактовый метр в старом линеарном стиле всегда отступает на второй план; так напр., в следующих линиях, связи образуются между точками, находящимися на очень неравном расстоянии друг от друга. Прим. 49, Double II из скрипичной сюиты *h*:

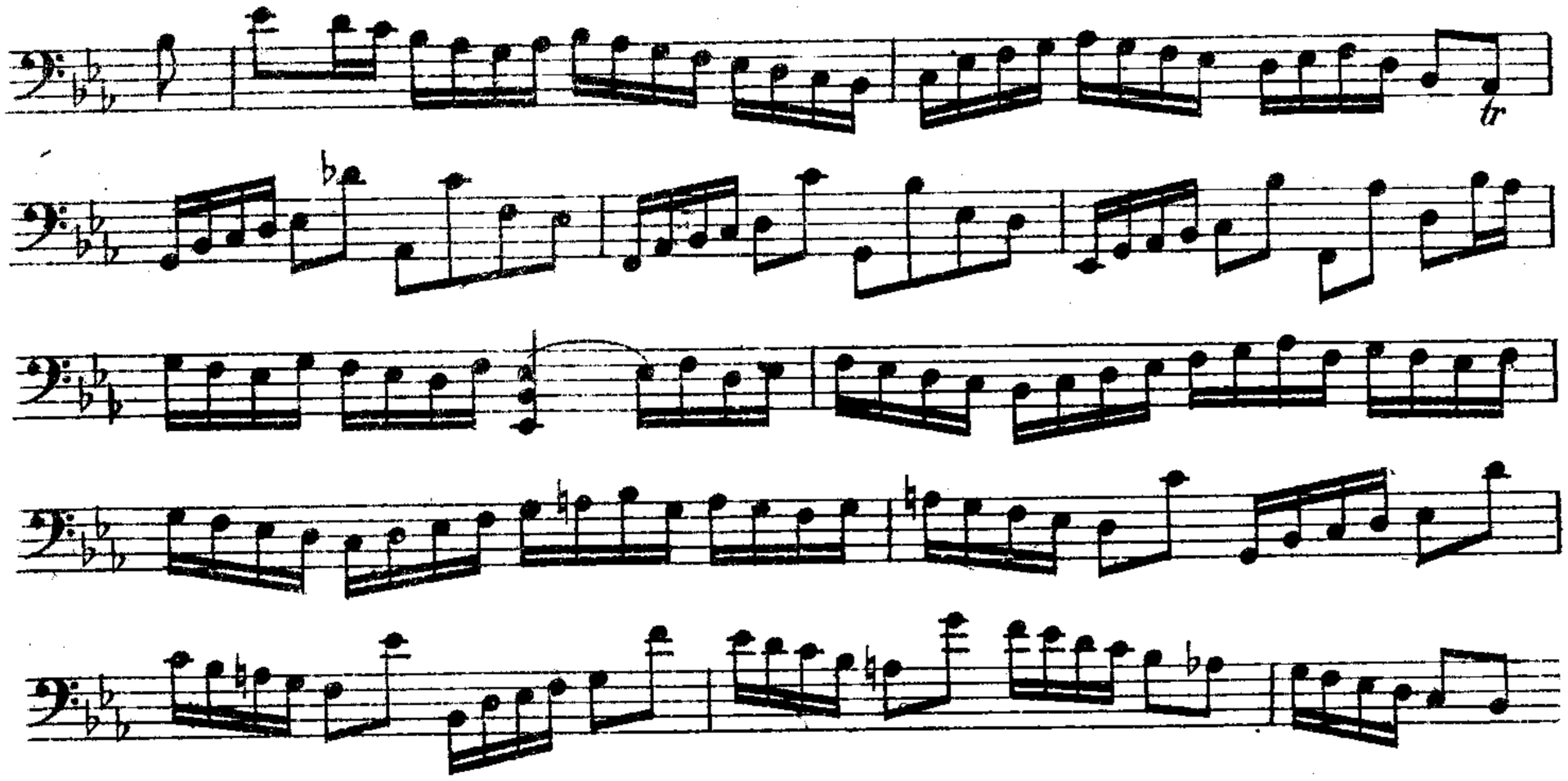


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Линия, соединяющая кульминации: g-fis-e-d.
Аналогичный пример 50, из куранты скрипичной сюиты *h*:

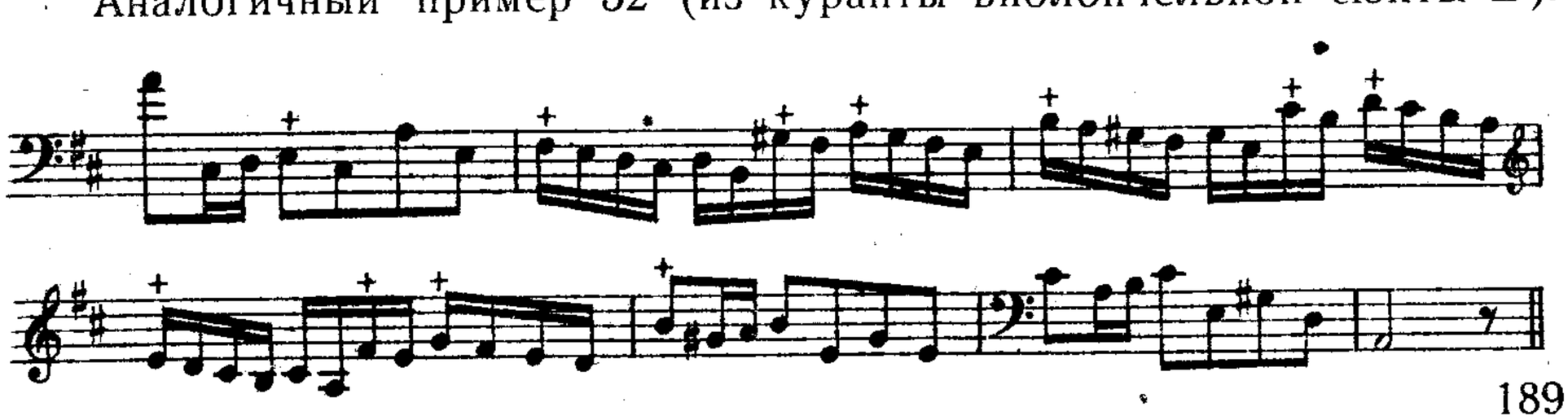


Эти самостоятельные связи не всегда выступают с достаточной ясностью. Так, в примере 51 (из аллеманды виолончельной сюиты *Es*):



начиная с 9 такта, легко проследить восходящую линию c-d-es-f-g, объединяющую весь мелодический путь в общий подъем до кульминации *g*; отдельные его точки явственно выступают не только потому, что они являются высшими тонами отдельных мотивных отрезков, но и потому что они изолированы от общего пути линии. Но начало этой ярко выделяющейся восходящей линии появляется незаметно; уже в 6-м такте начинается развитие нарастания *es-f-g-a* (слегка затрагивающее и *b*), доходящее до *c* 9-го такта; начиная с него, подъем к кульминации *g* не только более явственно выделяется, но и совершается в более быстрых ритмических единицах. К началу же подъема, т. е. к *es* 6 такта приводит нисходящая линия, образующаяся между высшими точками дуг; она начинается с *des* I такта и проходит через *des-c* (3 такт), *c-b* (4 такт), *b-as* (5 такт) и *g-f* (первая и вторая четверти 6 такта).

Аналогичный пример 52 (из куранты виолончельной сюиты *D*):



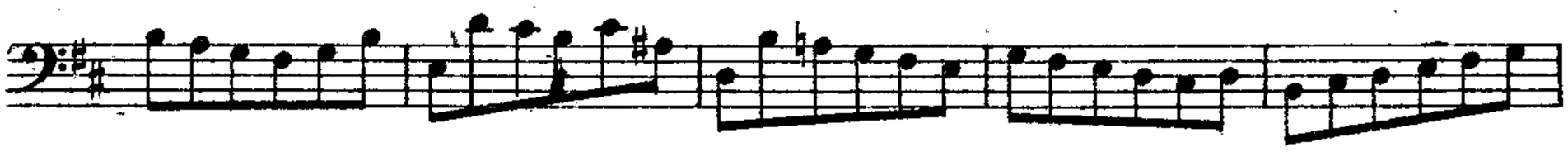
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(Восходящая линия длинного дыхания: e-fis-gis-a-h-cis-d-e-fis-g-h стремительно низвергается, достигнув вершины *h*).

Таким же образом возникают связи между самыми низкими тонами дуг

в прим. 50 — нисходящая линия g-fis-e-d-cis-c-h-a-g (2 раза)

Так же в прим. 53 (из менуэта виолонч. сюиты *d*):

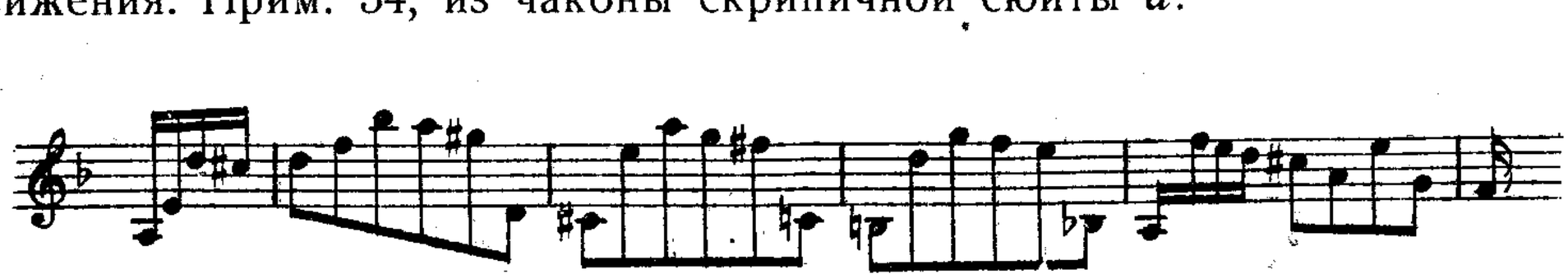


нисходящая линия fis-e-d-cis-h.

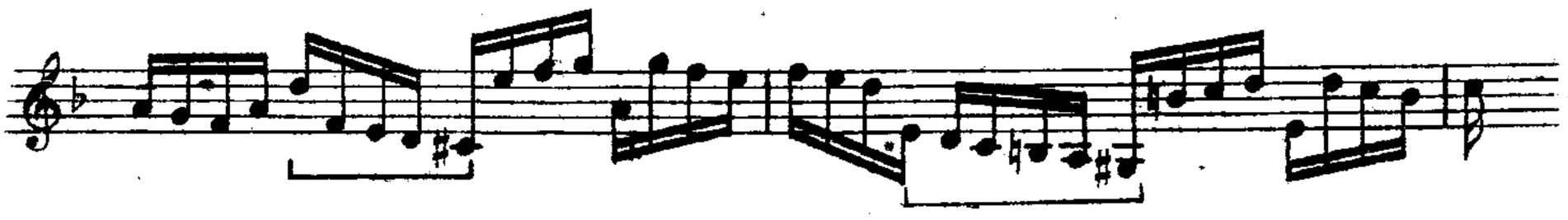
В обоих случаях мы имеем дело с окаймляющими линейную фазу крайними ее точками, которые замыкаются в самостоятельные связи; каждая из этих точек выделяется достаточно ясно, чтобы сохраниться в слухе и соединиться со следующей.

Что Бах чувствует эти крайние точки как бы задерживающимися в слуховом восприятии (т. е. звучащими более длительно), доказывают приведенные в прим. 33 два такта из виолончельной сюиты *h* (Double). Бах оставляет здесь *d*, кульминацию подъема в виде задержания (II четверть 2 такта). То же самое происходит в темах фуг в прим. 27 и 41.

Скрытое двухголосие выступает чрезвычайно пластично, там где нижняя линия изолируется от остального мелодического движения. Прим. 54, из чаконы скрипичной сюиты *d*:

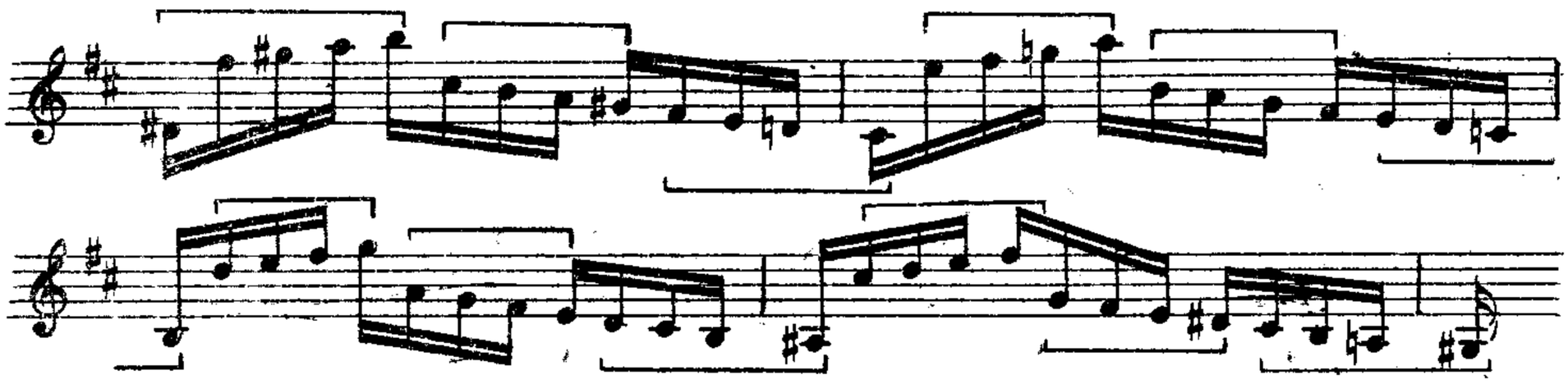


В таких случаях скорее можно говорить о раскалывании голоса, чем о технике скрытых голосов. В следующем примере мы опять имеем дело с мотивной игрой двух отдельных голосов, причем это достигается их пространственным расположением; благодаря своему изолированному положению, части линии обозначенные |__ ____| обособляются в басовый голос (прим. 55, из аллеманды скрипичной сюиты *d*):

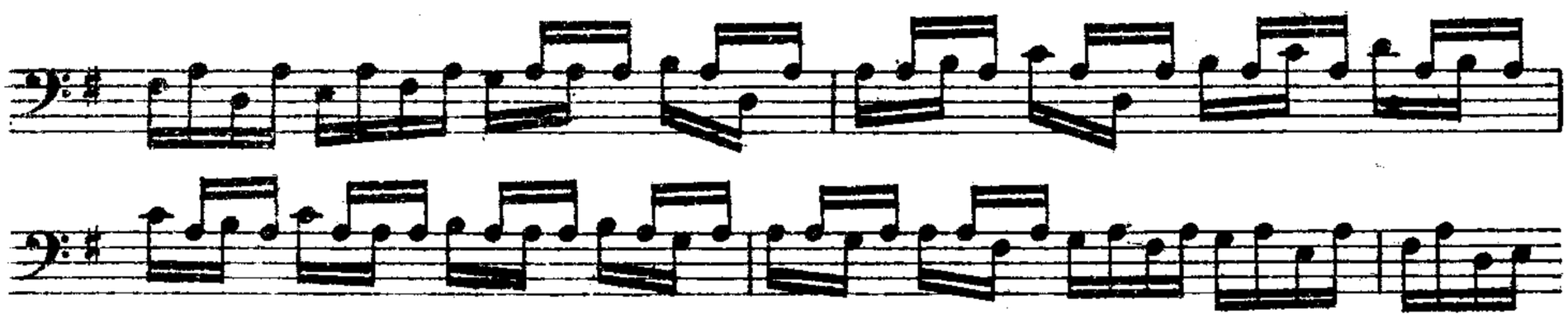


Скрытое разделение на три голоса, средний, низкий и высокий, мы находим в примере 56, из II Double скрипичной сюиты *h*:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

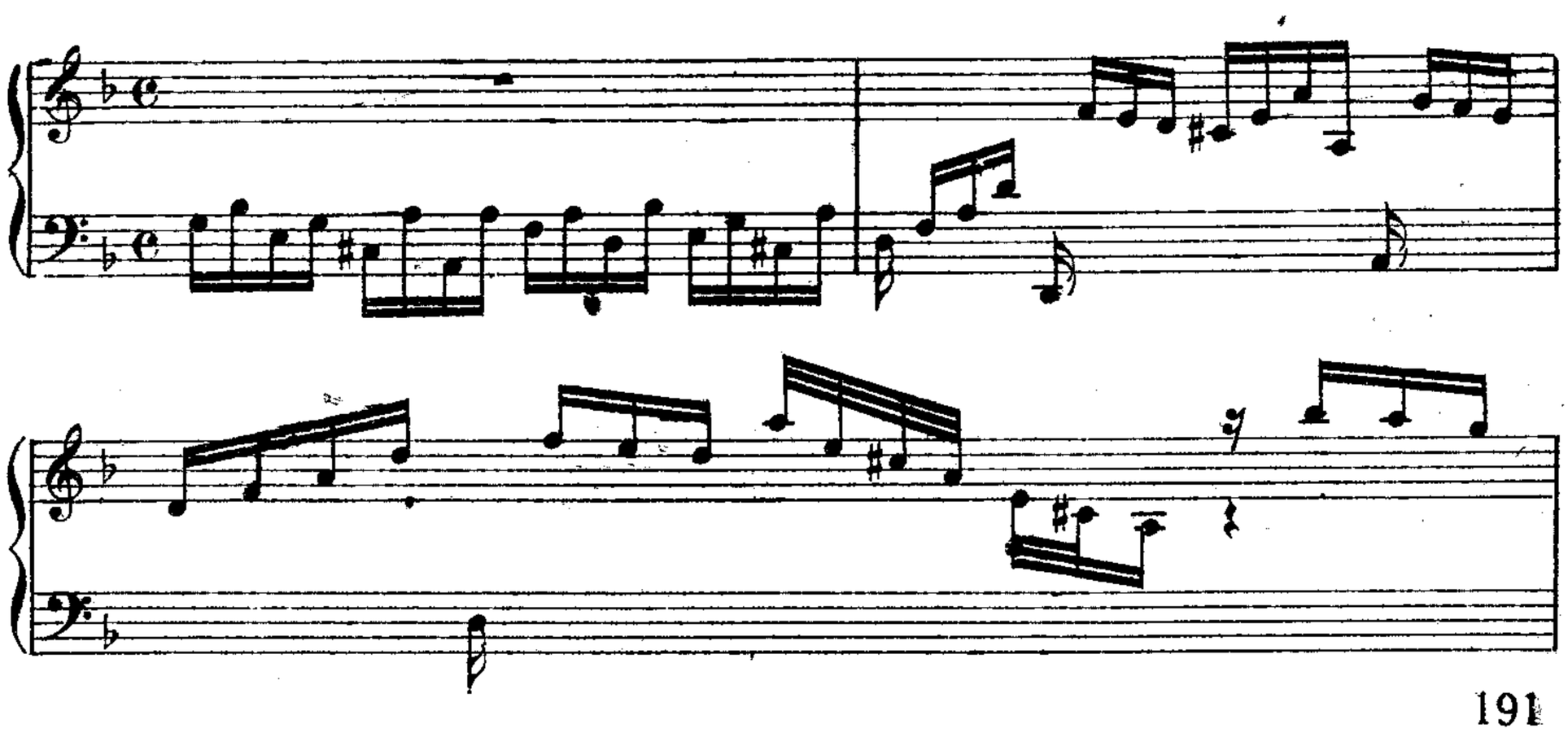


В какой мере эти указания на двухголосие сгущаются у Баха вплоть до ощущения реально существующего многоголосия, указывают следующие примеры, где происходит именно переход от одноголосной линии к реальному двухголосию (прим. 57, из прелюдии виолонч. сюиты *G*):

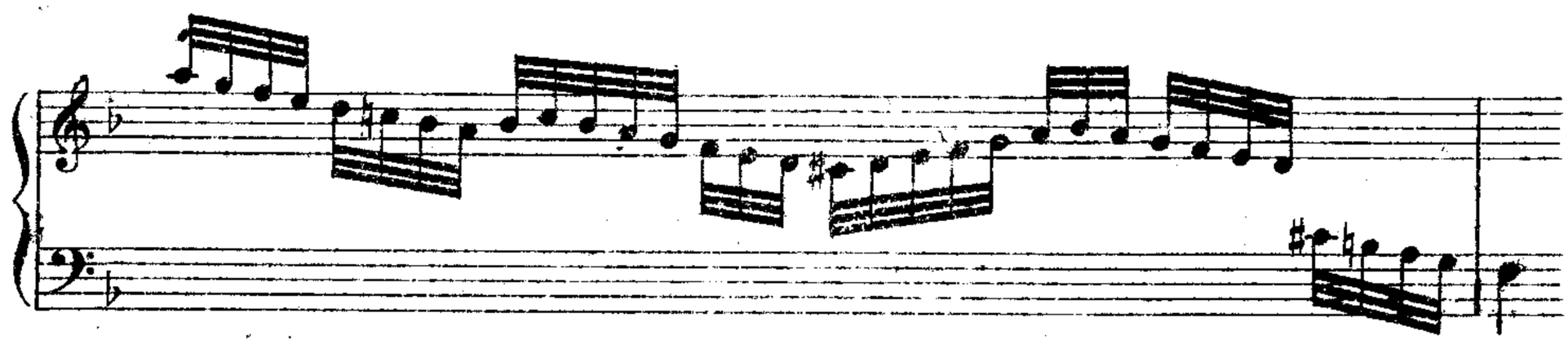


Пустая струна *a* используется здесь для разделения на два голоса: неподвижный тон *a* и подвижный, то поднимающийся выше *a*, то спускающийся ниже; *a* выделяется, кроме того, благодаря особой тембровой окраске пустой струны.

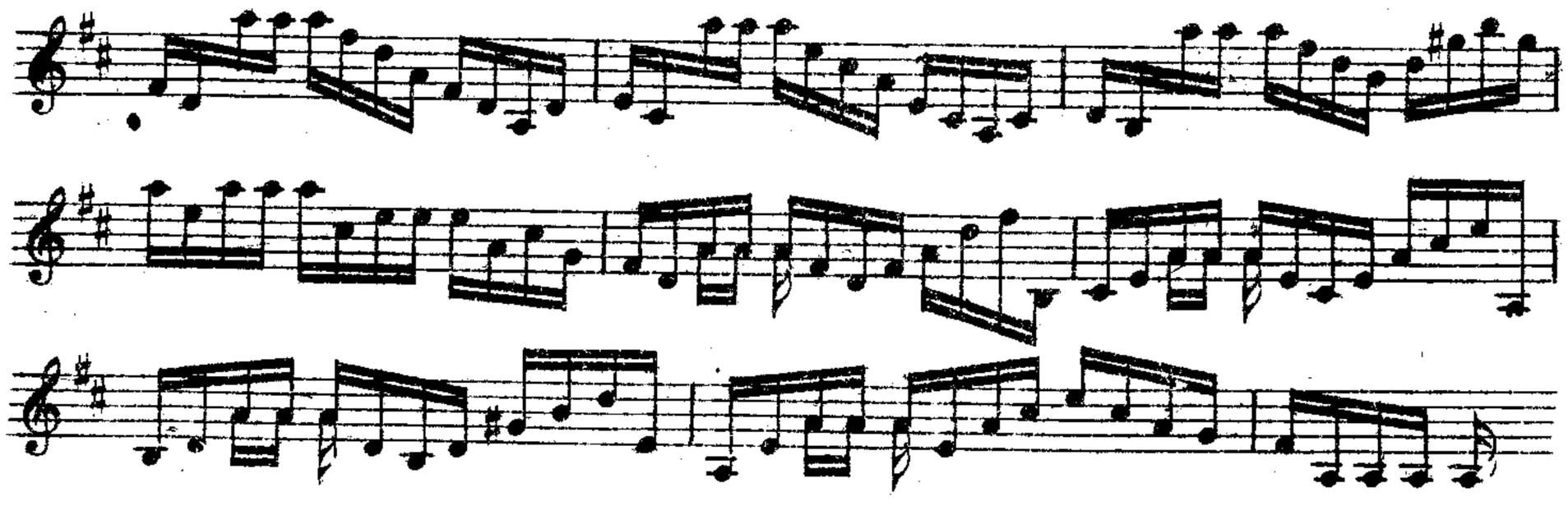
Случаи, подобные этому, показывают что часто между скрытым двуголосием и реальным — один шаг. Нижеследующая линия, написанная для ф-п., с выделенными, отступающими на далекое расстояние басовыми тонами, представляет именно такую стадию расслоения одноголосия на два голоса; ее рисунок ясно указывает исполнение двумя руками; таким образом это линейное образование находится на границе реального и скрытого двуголосия (прим. 58, токката *d* для ф-п.):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Подобный же намек на скрытый голос, обособляющийся в определенный ритмический мотив и уплотняющийся в реальный самостоятельный голос, мы находим в примере 59, из чаконы скрипичной сюиты *d*:



Начиная с 5 такта, вместе с переходом на две струны, из одноголосия, в качестве самостоятельного голоса, выделяется ритмическая фигура из трех шестнадцатых.

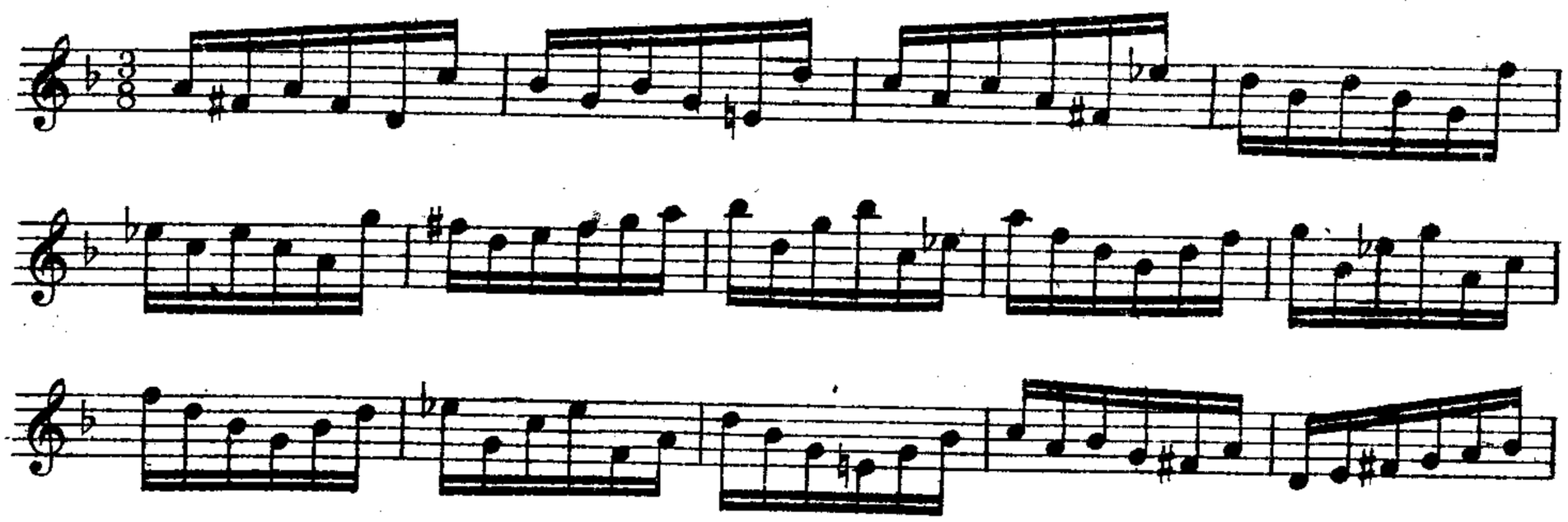
В некоторых изданиях для практического употребления предписывается, уже начиная с первого такта, а этого же ритма, а во второй четверти 4-го такта троекратное е исполнять на двух струнах.

Что касается исполнения одноголосных образований у Баха, то из этого приема выделения из мелодической линии определенных тонов никоим образом не следует, что они должны выделяться путем особого акцентирования. При правильном исполнении, соответствующем развитию линейных фаз, выделение этих выдающихся точек должно происходить само собой, не требуя сознательного их подчеркивания; иначе исполнение сведется к показыванию, на основании внешнего вида нотной записи, лишь произвольных связей между точками, которые в зависимости от динамики линейного развития должны выделяться и связываться совершенно различным образом. Все своеобразие и вся прелесть этого явления заключается именно в „скорости“ этих голосов, которые только намечаются рядом с реально звучащим, почти не выступая из полумрака. Они могут быть скорее выделяемы с помощью агогических тонкостей исполнения; эти тоны могут быть несколько больше протянуты, по сравнению с строгим тактовым метром; затем, более утонченное исполнение может сообщать им особое мелодическое выражение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Дальнейшие особенности техники мнимой полифонии. Обнаружение многоголосия в секвенциях.

Эти связи совпадают часто с простым секвенцированием более крупных мелодических отрезков. Повторение одинаковых фигур, конечно, создает связи между всеми соответствующими друг другу выдающимися точками в мотиве секвенции (прим. 60, из Presto скрипичной сонаты *g*):

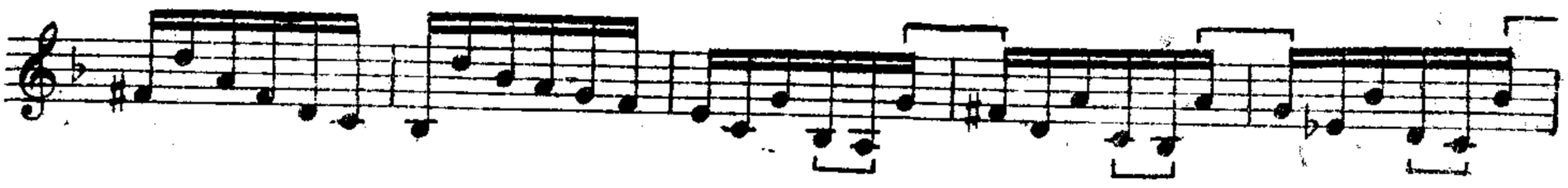


В первых шести тактах — секвенции из однотактовых фигур, начиная с 7 такта — из двутактовых.

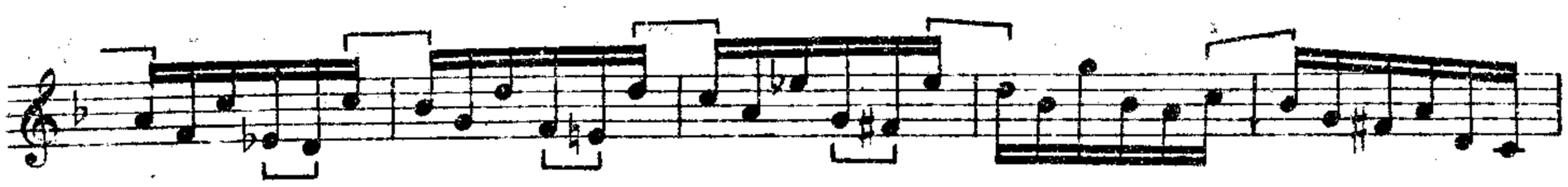
Обыкновенно более всего ощущается связь между крайними точками рисунка дуг; из них — верхние точки легче всего объединяются в мелодическое развитие. Такова в последнем примере восходящая линия из вершин c-b, d-c, es-d, f-es, g-fis, и начиная с b — спуск на октаву.

Кроме того, в последнем примере довольно ясно выступает, благодаря изолированию самых низких тонов фазы, восходящая басовая линия (d-e-fis-g-a-d), и спуск ее на октаву $\bar{d}$-$\bar{d}$, все время в синкопических долях (следует обратить внимание на то, как Бах достигает повышения напряжения перед конечным тоном нисходящего движения [d — первая шестнадцатая последнего такта]: между ними и предшествующим ему тоном e — большее расстояние, нежели между остальными тонами линии; таким образом оттягивается разрешение в конечный тон; кроме того, повышение напряжения, стремящегося к конечному тону d, усиливается тем, что d падает на сильную часть такта, в то время, как все предыдущие тоны были синкопические).

Но мотивные образования или целые группы мотивов, с помощью которых Бах секвенцирует, формируются большею частью так, что в них ясно ощущается восходящее или нисходящее движение всего комплекса как целого, или же взаимоотношения его высшего и низшего тона. В следующей секвенции, взятой из того же сочинения (прим. 61):

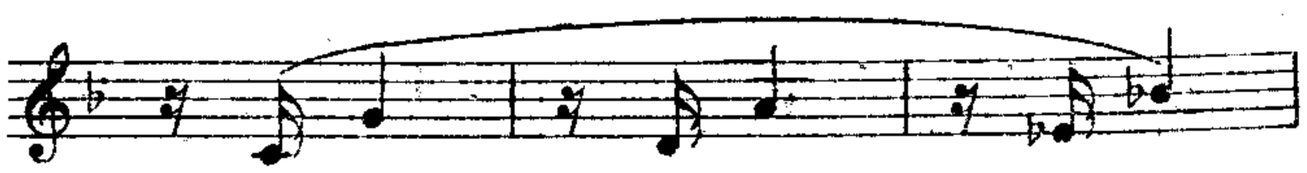


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



секвенцируемый отрезок так расположен, что сразу два обособленных голоса образуют две восходящие линии, нижнюю и верхнюю (обозначенные); здесь, кроме их пространственного разграничения, играет роль столкновение ритмических упоров: в верхнем голосе — он на первой шестнадцатой, в нижнем — на пятой. При этом, благодаря промежуточному скачку на квинту (со второй на третью шестнадцатую) усиливается интенсивность третьей шестнадцатой (g-a-b-c и т. д.); причем длительность ее кажется несколько увеличенной, по сравнению с нотированной, не только вследствие скачка, но и благодаря тому, что Бах усиливает и подчеркивает впечатление более выдержанной длительности, повторяя этот же тон на последней шестнадцатой, при вступлении верхнего голоса.

Слух продолжает эту ярко выступающую третью шестнадцатую до последнего тона в такте; отсюда возникает впечатление среднего голоса (нотированного теми ритмическими единицами, в которых он слышится, прим. 62):



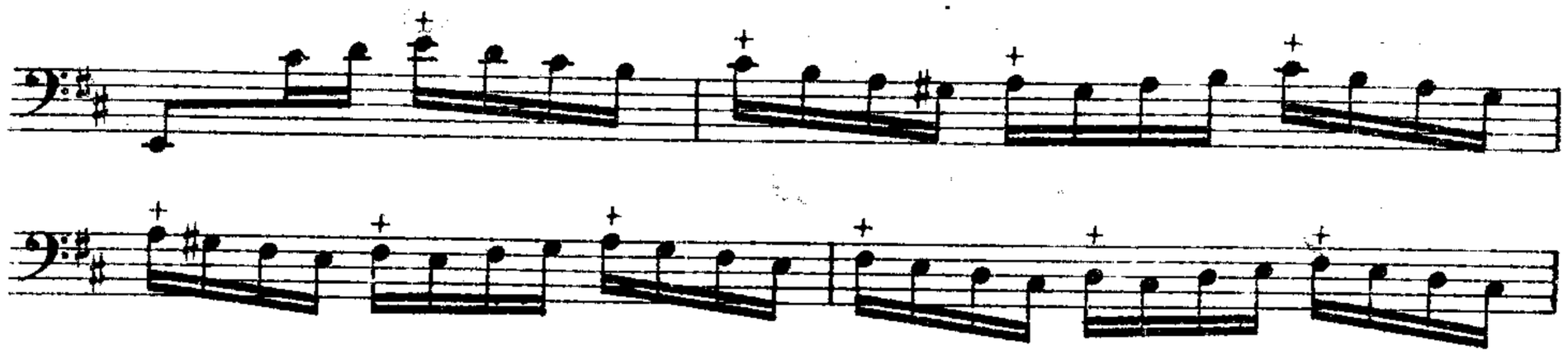
Секвенция приводит, таким образом, к появлению трех мнимых голосов (Scheinstimmen); в целом, вместе с реальным голосом, создается подобие четырехголосия. Противоположный этому случай — в прим. 60; там — секвенция, подобная последней, переработана иначе: во-первых, выделяется верхний голос (c-b, d-c, es-d и т. д.), затем ряд нижних крайних точек: d-e-fis-g и т. д. Здесь третья шестнадцатая каждого такта возвращается к первой, и создает впечатление ее продолжения. Это выделение первой шестнадцатой развивается дальше, в нисходящем движении двутактными секвенциями (начиная с 7 такта); тон b повторяется здесь на четвертой шестнадцатой; аналогично этому, через два такта — тон g, еще через два такта — тон es, и т. д.; таким образом, поверх реального голоса, с его метром 3/8, создается мнимый голос в двудольном метре.

Округление мнимых голосов в аккордовые контуры.

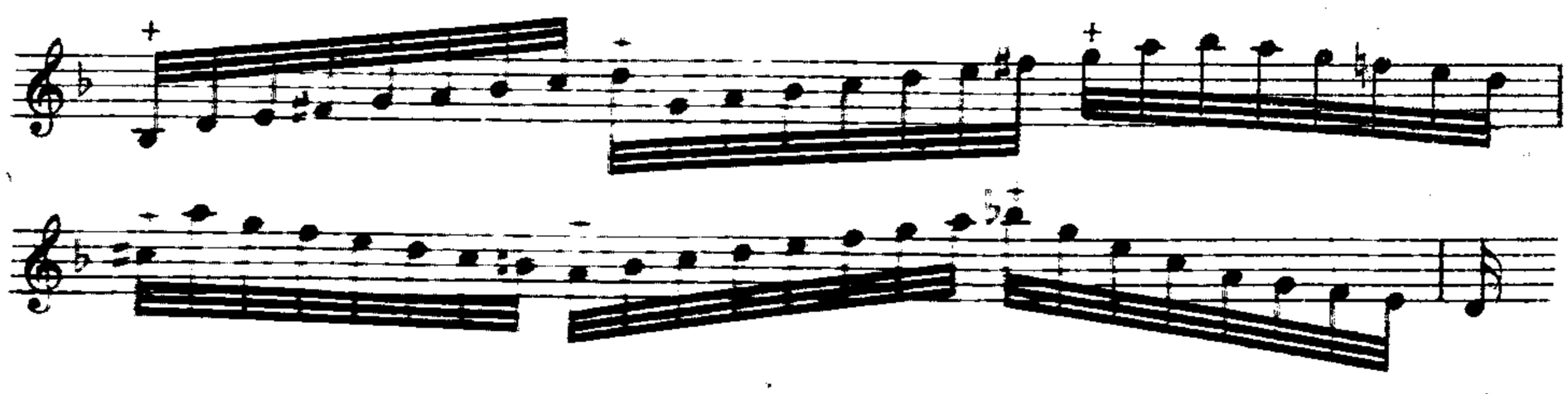
Во всех этих случаях замкнутые мелодические связи между выдающимися точками принимали форму диатонической линии, восходящей или нисходящей. Между тем, Бах часто связывает вторую скрытую линию с воздействием гармонической полнозвучности; выдающиеся точки соединяются в аккордовые образования и к скры-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тому многоголосию присоединяется впечатление гармонической насыщенности (см. звуки, обозначенные + в прим. 63, из куранты виолончельной сюиты *D*):



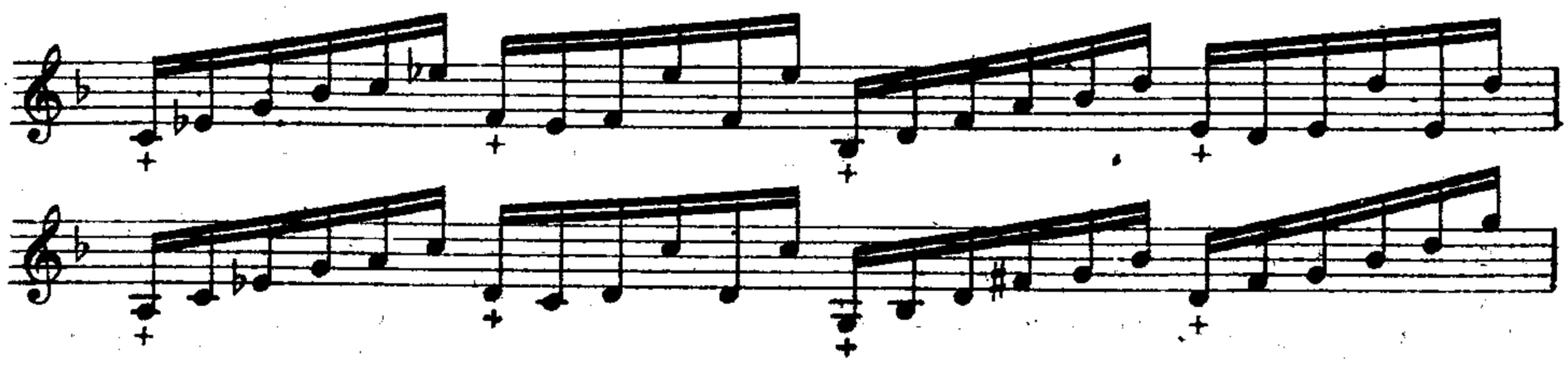
Эти намеки на гармонию находятся часто в очень широко расположенных, удаленных друг от друга тонах аккордового контура, причем образуется особый скрытый голос (прим. 64, из чаконы скрипичной сюиты *d*):



Наконец, таким образом возникают восходящие и нисходящие связи, которые проходят то по диатоническим, то по аккордовым интервалам.

Обнаружение гармонического баса одноголосной линии.

Выделяя самые нижние тоны линеарной связи, Бах создает своеобразное впечатление кадансирующего гармонического баса, большей частью с характерными скачками на кварту и квинту (прим. 65, из жиги скрипичной сюиты *d*):

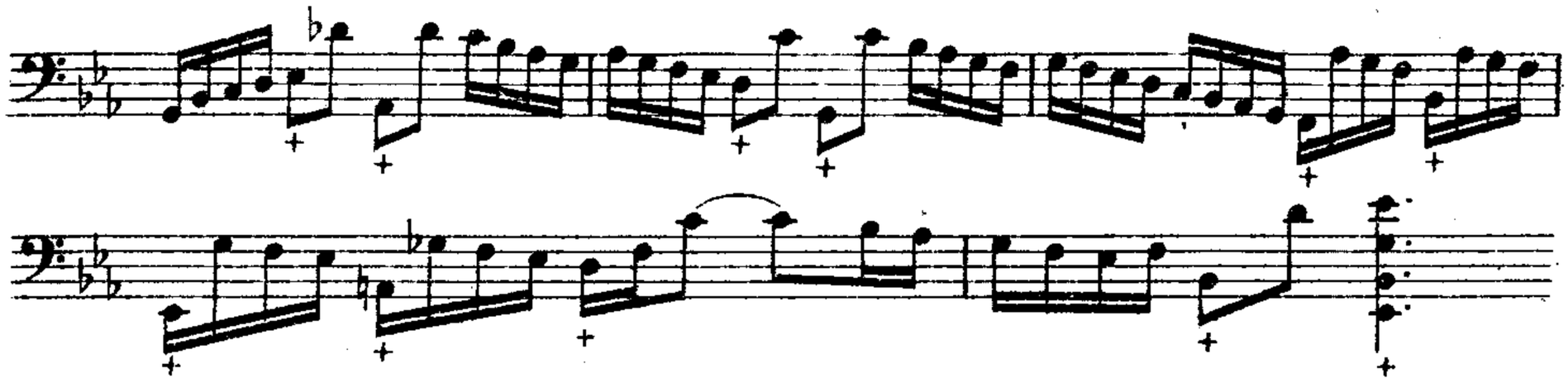


(Басовый голос обозначен +; вместе с тем, линия, соединяющая вершины в секвенции: es, d, c, b).

Замечательно, что этот мнимый голос, поддерживающий впечатление гармонических основных тонов, здесь по большей части их

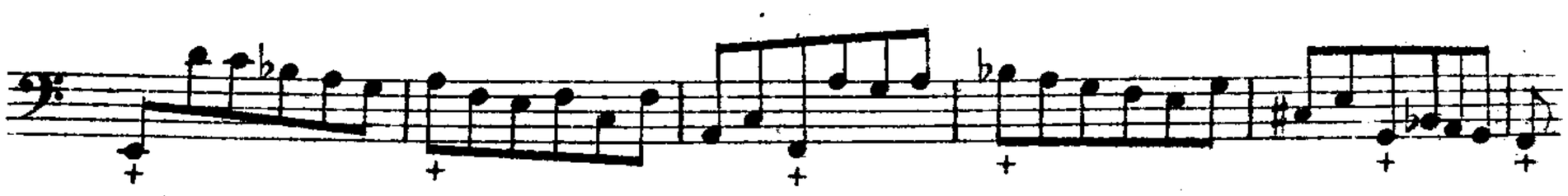
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

самих не содержит; доказательство того, что Бах передает здесь скорее характер басовой линии, чем стремится к чисто гармоническому воздействию. Кроме того, и в этом примере — нисходящая линия, соединяющая вершины: d-c-b-a. Аналогичный пример 66 из аллеманды виолончельной сюиты *Es*:



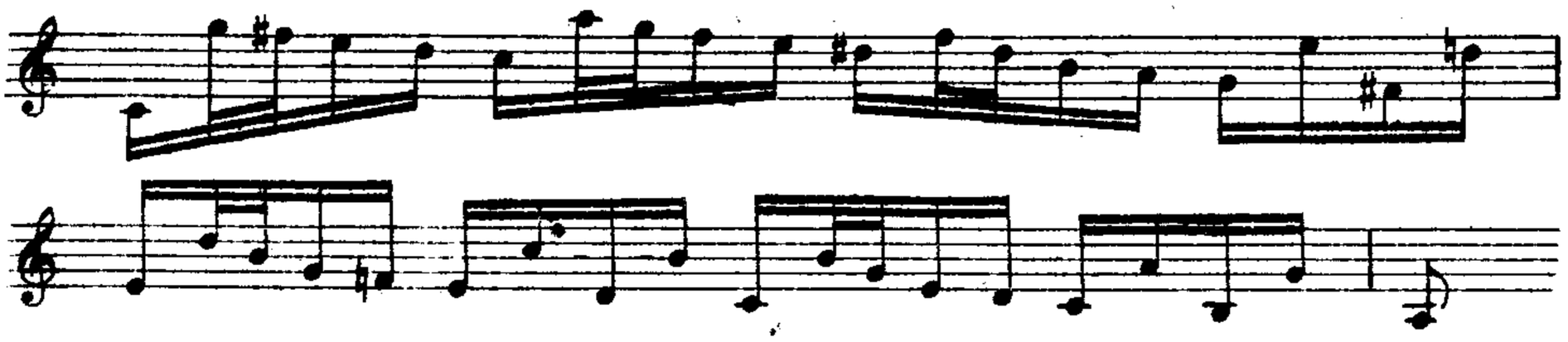
Эти выдающиеся низкие тоны также большей частью отделяются большими скачками, что соответствует действительному расположению баса в реальном многоголосии, где он отстоит на некотором расстоянии от остального комплекса голосов.

Следующий пример также содержит скрытый каденсирующий бас, который однако захватывает все протяжение линии и во втором и четвертом такте уже оказывается не самым низким, но самым высоким тоном; при этом он занимает неодинаковое ритмическое положение в такте (прим. 67, из куранты виолончельной сюиты *C*):



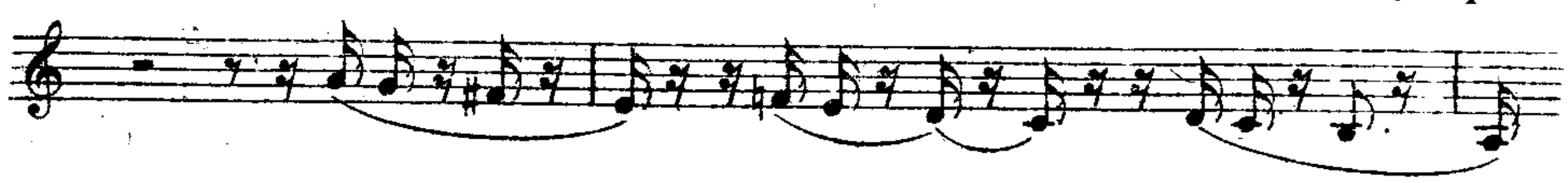
Самостоятельные мотивные и мелодические образования в мнимых голосах.

Но, подобно тому, как эти выдающиеся точки объединяются в восходящие или нисходящие линии, или же очерчивают аккордовые контуры, из комплекса мнимого многоголосия возникают целые мотивные образования, или же более широко развернутые мелодические линии; они заключены в самой баховской одноголосной мелодике и при интонировании реального голоса возникают из него. Так, напр., в следующем случае, кроме реального голоса, мы имеем другие мотивные образования (прим. 68, из Allegro скрипичной сонаты *a*):

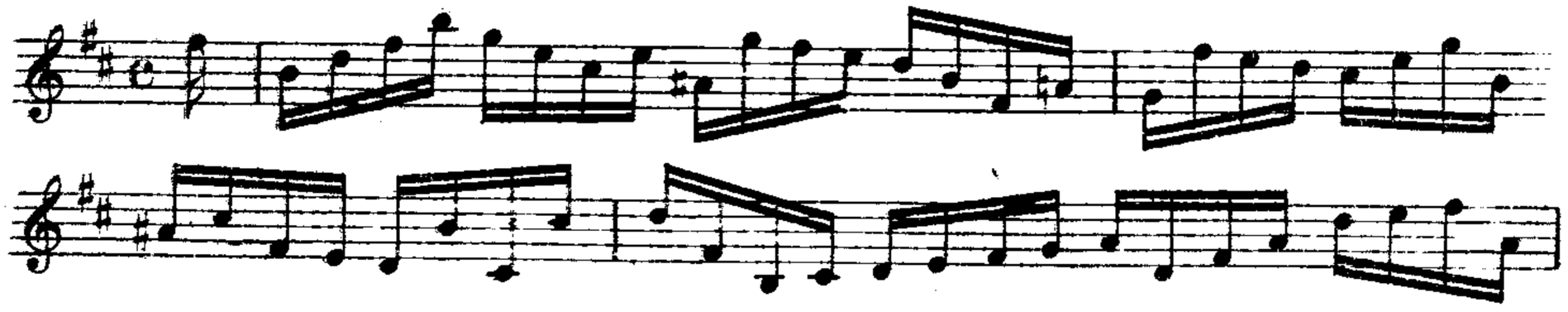


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Из этой линии выделяется намек на мотив в мнимом голосе, пр. 69:

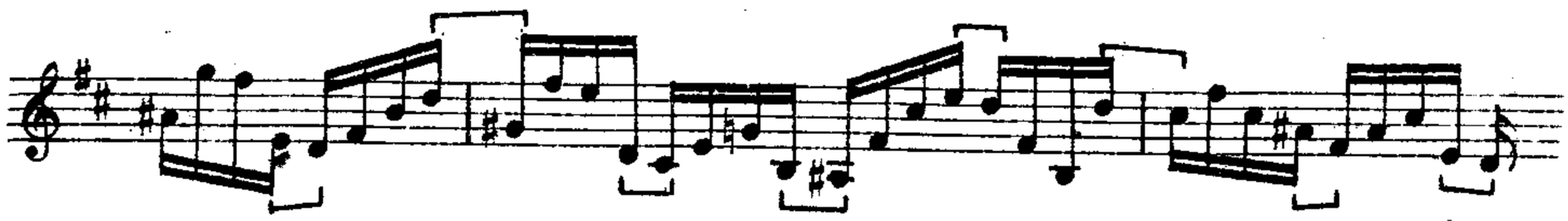


Помимо того, в высших точках — нисходящая линия верхнего края: a-g-fis-e-d-e-h-a-g. Развитие в еще более самостоятельные мелодические связи — в линейных образованиях, подобных следующим (прим. 70, Double из скрипичной сюиты *h*):

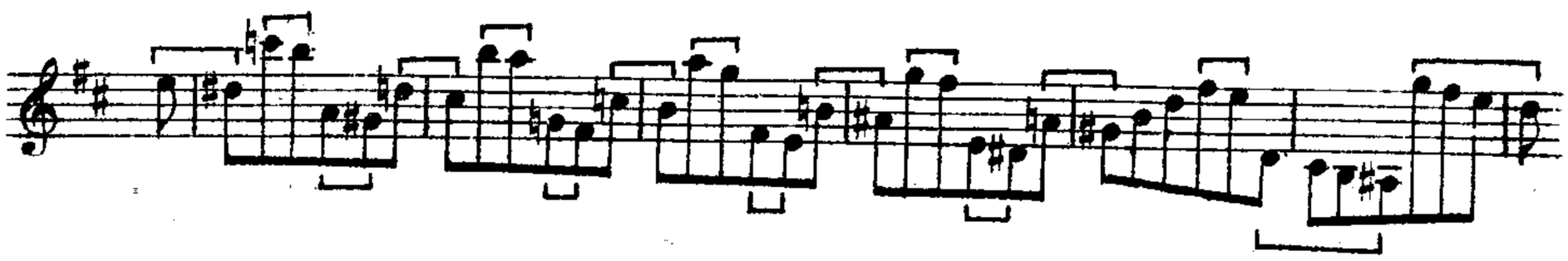


(Из реального голоса возникает мнимый мелодический голос, нотированный в приблизительных метрических единицах):

В дальнейшей переработке мотив этого мнимого голоса выступает еще яснее, отделяясь от всего линейного движения большим расстоянием (тоны, обозначенные ⌐¬):



Тот же мотив, звучащий здесь в мнимом голосе, господствует и в остальных частях сюиты, напр. в Corrente; там он распределяется между тремя скрытыми голосами, каждый из которых представляет собою нисходящую линию (объединенную с остальными) [1])



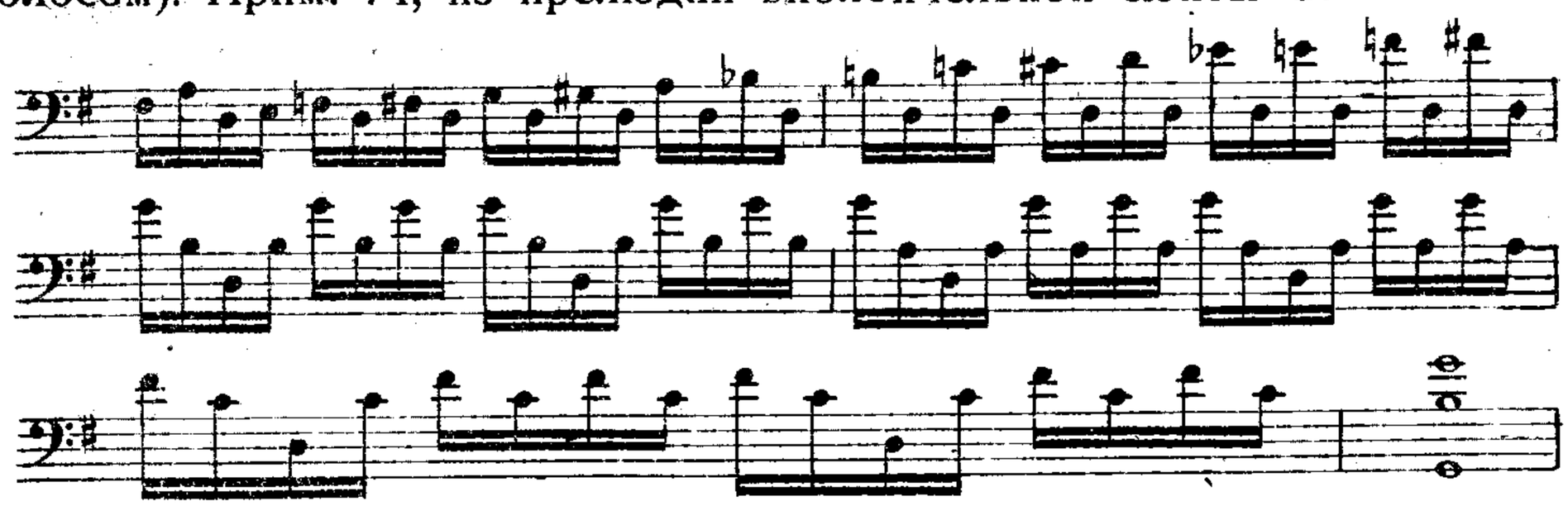
сравн. также прим. 50.

[1]) Уже в пр. 72 тот мнимый голос, который появился в пр. 71, мыслится как разделенный между двумя голосами, по два звука в каждом.

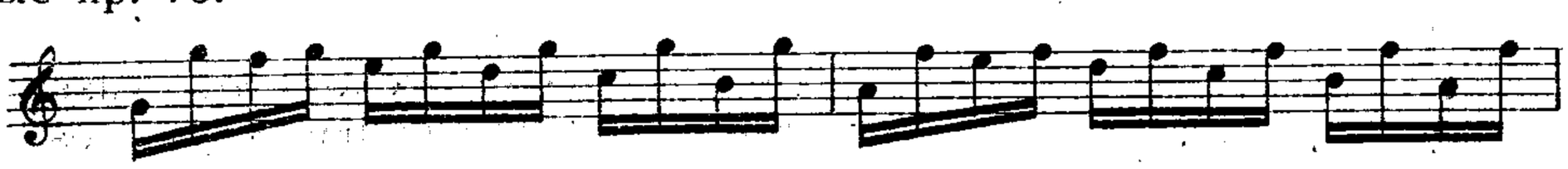
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Обнаружение органных пунктов.

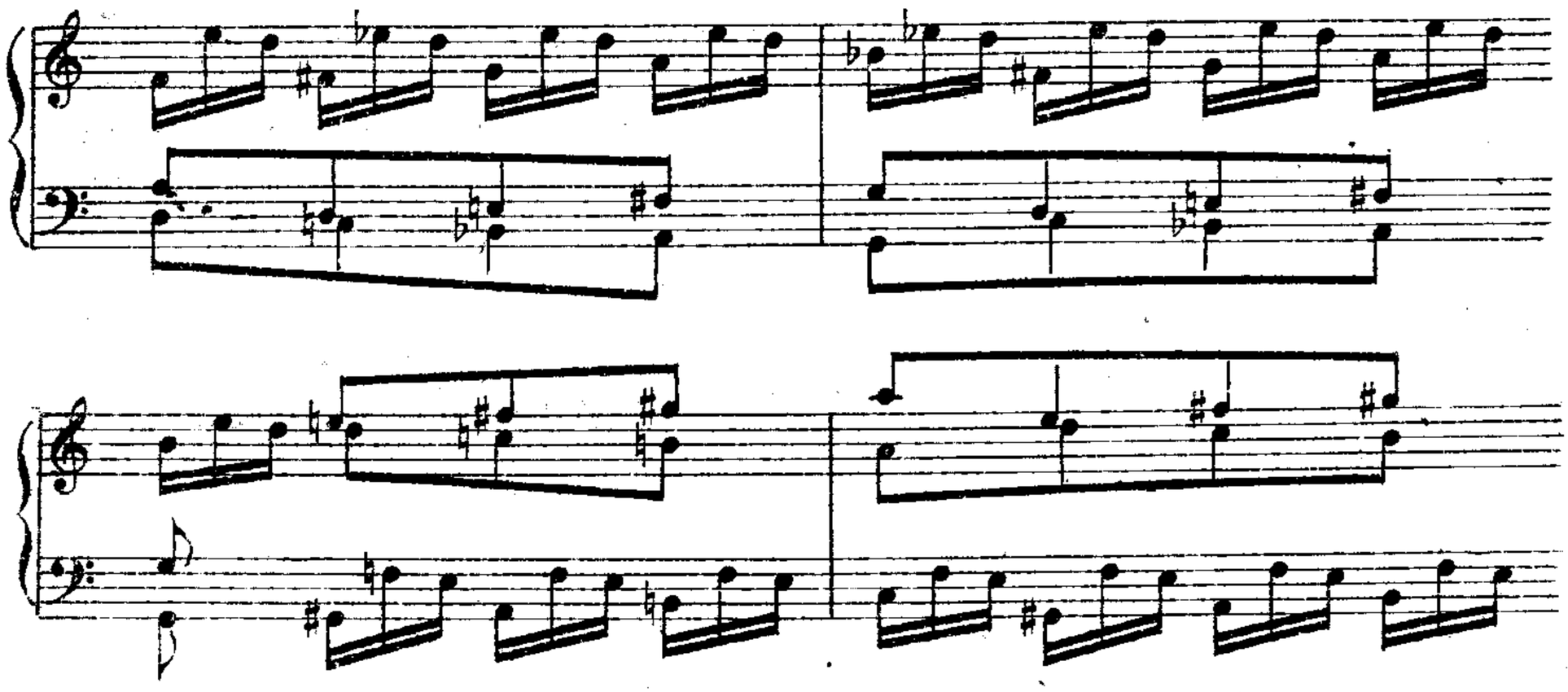
Далее, к этим же средствам выделения скрытых голосов относятся уже упомянутые нами воздействия органных пунктов и неподвижных голосов (в дальнейшем, выражение „органный пункт“ будет применяться и к таким скрытым неподвижным голосам, которые не являются органным пунктом в узком смысле, т. е. самым нижним голосом). Прим. 74, из прелюдии виолончельной сюиты *G*:



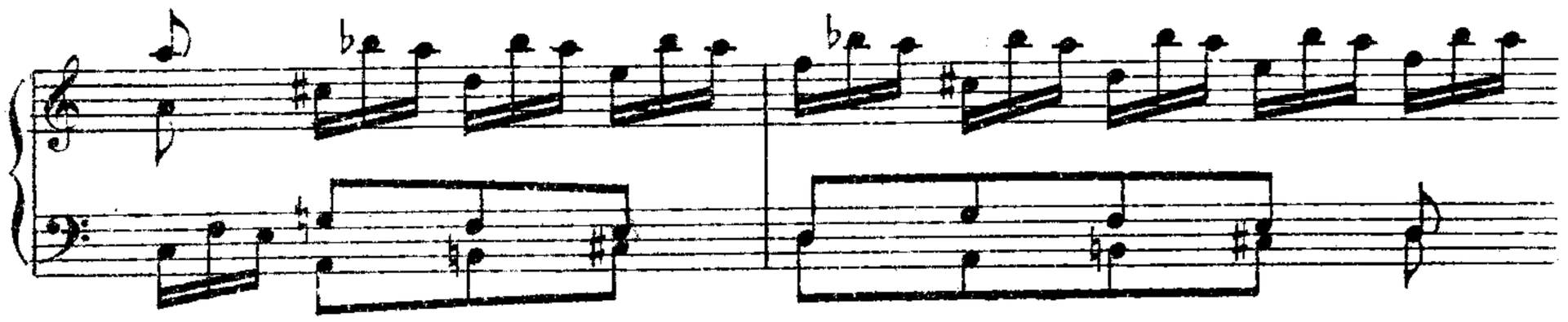
Подобные же явления: в куранте ф-п. партиты *a* (такты 35—37), где в обоих голосах скрытые органные пункты на g и в прелюдии ф-п. партиты *g* (такты 6—3 с конца), где обнаруживается скрытое выдерживание средних голосов $\frac{g}{h} - \frac{fis}{a} - \frac{e}{g}$. Линейные образования, подобные пр. 75:



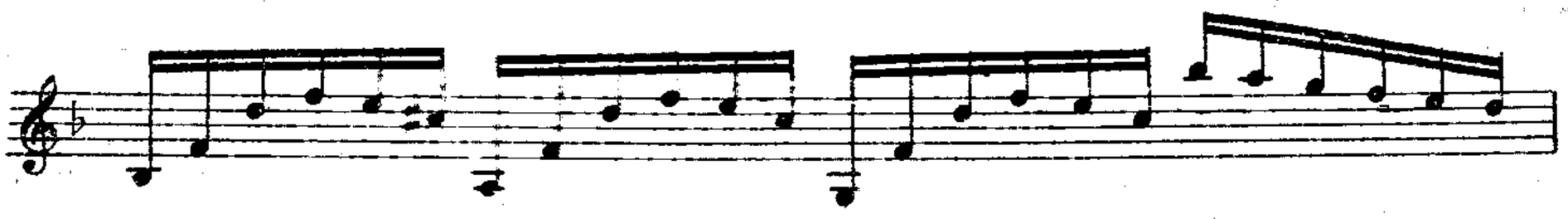
содержащие стоячий голос, встречаются чрезвычайно часто и типичны для всего полифонного стиля. В следующем примере, скрытый органный пункт достигает такой самостоятельности, что наряду с скрытым неподвижным es, в другом голосе появляется e; точно так же f вместе с fis, и b вместе с h (прим. 76, из прелюдии к фуге *a* для ф-п.):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

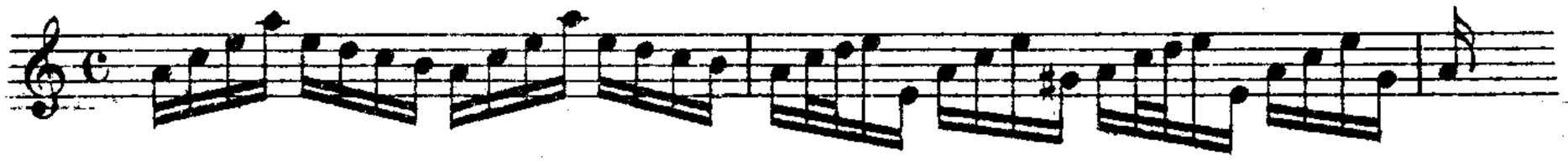


Часто встречаются и менее заметные подобия органного пункта. Многократного повторения одного и того же тона уже достаточно, чтобы выделить его из общей связи и создать впечатление дляще-гося звука. Прим. 77, из жиги скрипичной сюиты *d*:



(Подобие органного пункта на f в двух октавах f и f).

Аналогичный пример 78, из Allegro скрипичной сонаты *a*:



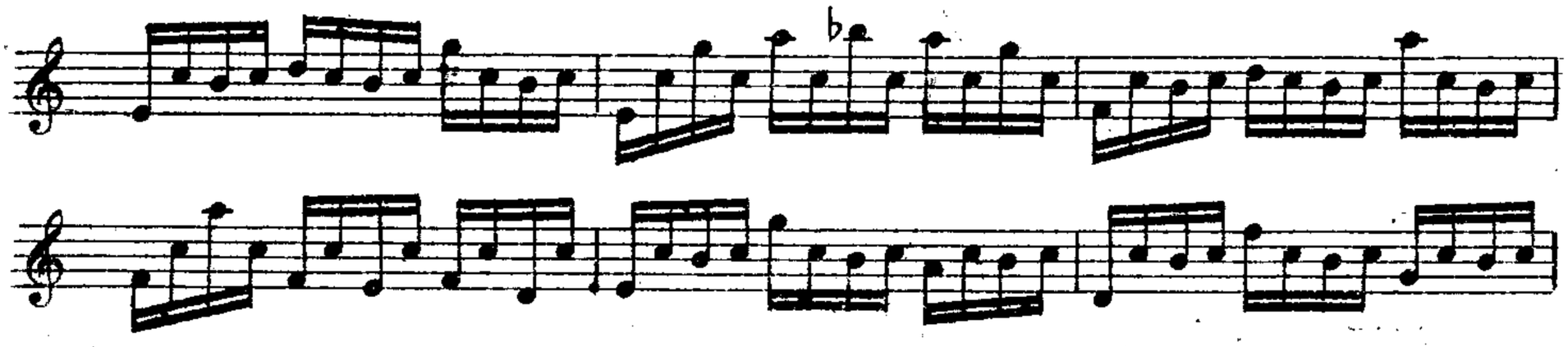
(Над басовой линией ор-

ганный пункт на e в верхнем голосе).

В связи с инструментальной техникой, эти подобия органных пунктов обыкновенно встречаются на пустой струне или на простых апликатурах; в одноголосных сочинениях для скрипки и виолончели вообще все время ощущается применение к их технике, объему и тембру, хотя бы в том, как принимается во внимание строй струн при движении по аккордовым контурам, и т. д. (В виду того, что я не рассматриваю сейчас эти сюиты для скрипки и виолончели как художественные произведения в целом, а лишь выделяю технические признаки, связанные с одноголосным стилем вообще, приходится ограничиться лишь кратким указанием на связь линейной концепции с характером инструмента, для которого она задумана). Еще чаще, чем эти простые органные пункты, встречается их связь с соседними нотами, даже целые фигуры, повторяющиеся в качестве органного пункта.

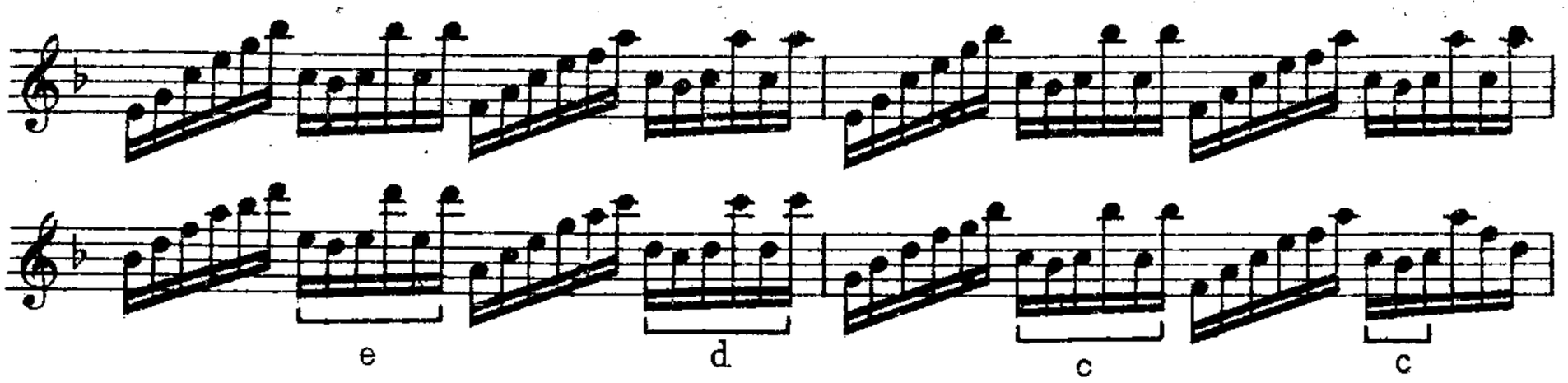
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В примере 79 (из Allegro скрипичной сонаты *C*).



на протяжении всех тактов остается органный пункт на с; в первом, третьем и пятом тактах он выражается в фигурах, соответствующих органному пункту, а во втором и четвертом — лишь в повторяющемся затрагивании тона с; кроме этого, крайние голоса — верхний и нижний, из переработки одного и того же мотива.

Повторения одного и того же тона, подобные органному пункту, используются часто для того, чтобы путем кажущегося увеличения длительности отдельных тонов создать более широко развернутый мнимый голос (прим. 80, из жиги скрипичной сюиты *d*):



Верхние выдающиеся точки создают мнимый голос b-a-b-a-d-c-b-a; каждый тон его кажется, благодаря троекратному затрагиванию, длящимся полтакта. Точно так же появляется средний голос, отдельные тоны которого задерживаются, подобно органному пункту с (первый и второй такт) — e-d-c (начиная с третьего такта в синкопических четвертях, обозначенных ⌊_____⌋); наконец третий, нижний мнимый голос, продвигающийся вперед по полутактам (e-f-e-f-b-a-g-f).

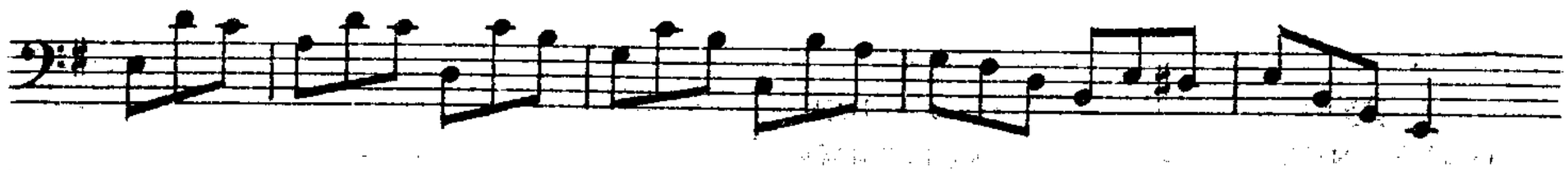
Богатство мнимой полифонии в мелодических линиях Баха.

Вообще говоря, как в этом, так и в многих из приведенных уже примеров, обыкновенно появляется одновременно не только два, но и большее число голосов; при этом впечатление полифонической ткани еще усиливается благодаря равномерно проводимому ритмическому ограничению участвующих голосов. Многочисленные и разнообразные средства для достижения полифонного впечатления непрестанно сменяются, искусно переплетаясь друг с другом. Бах мыслит настолько полифонно, что насыщает полифонией даже одноголосную линию.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

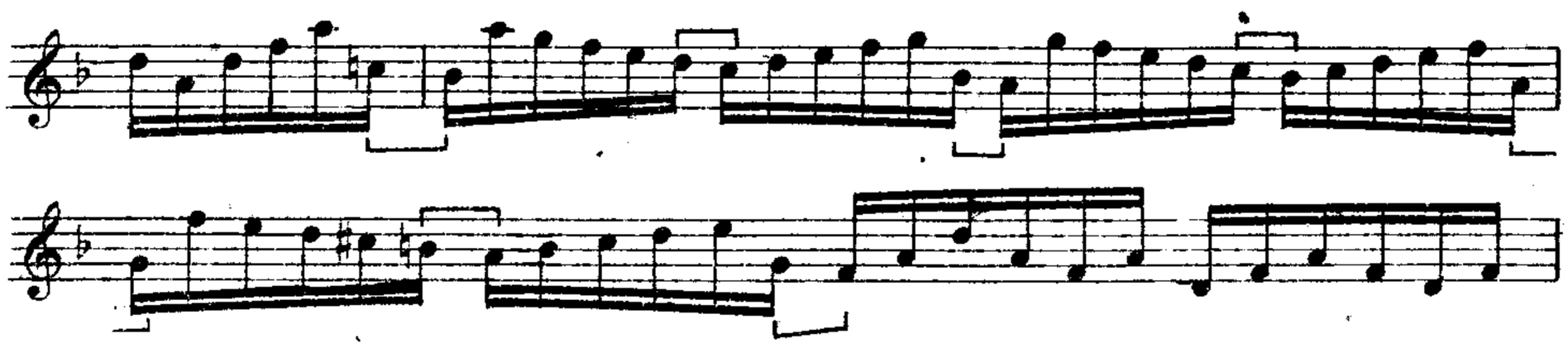
Если два мнимых голоса, или же мнимый и реальный, входят в один и тот же тон или скрещиваются на нем, мы ощущаем эту точку соприкосновения голосов, как двойной звук, ибо она принадлежит к двум линиям одновременно.

Пример одновременного воздействия различных приемов скрытого многоголосия — в следующих линиях (прим. 81, из жиги виолончельной сюиты *G*):

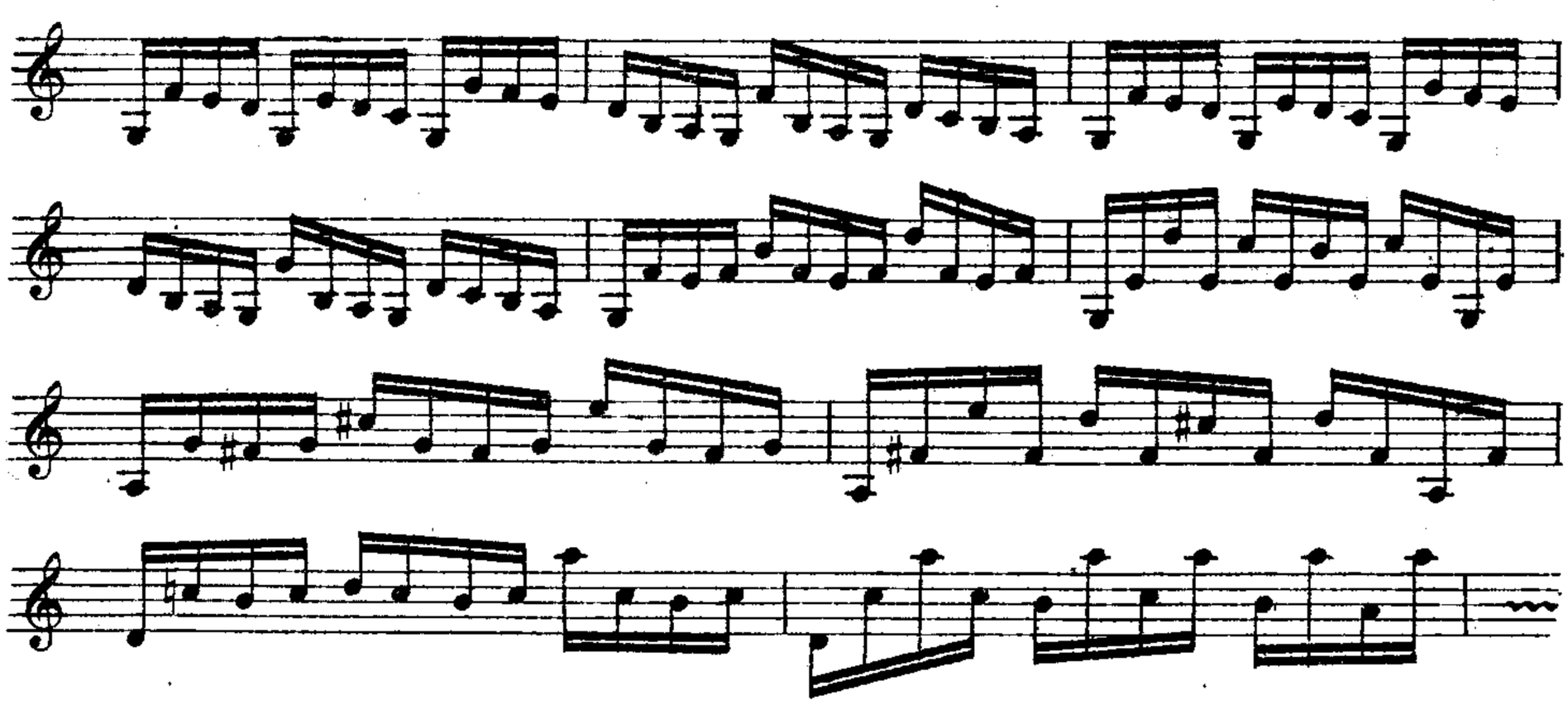


(Кадансирующий бас: e-a-d-g-c-g-h-e; над ним нисходящая линия верхнего края).

Следующий пример 82 (из жиги скрипичной сюиты *d*):



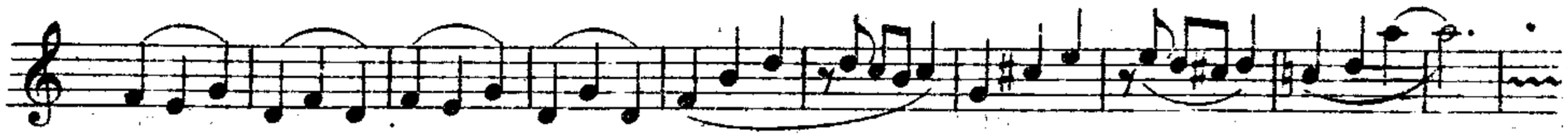
содержит, кроме падающего нижнего крайнего голоса (его мотив обозначен ⌊_____⌋) — имитирующий его же средний голос на промежуточных частях такта (обозначенный ⌈_____⌉), и нисходящий голос по верхнему краю (a-g-f-e-d). Далее в прим. 83 (из Allegro скрипичн. сонаты *C*):



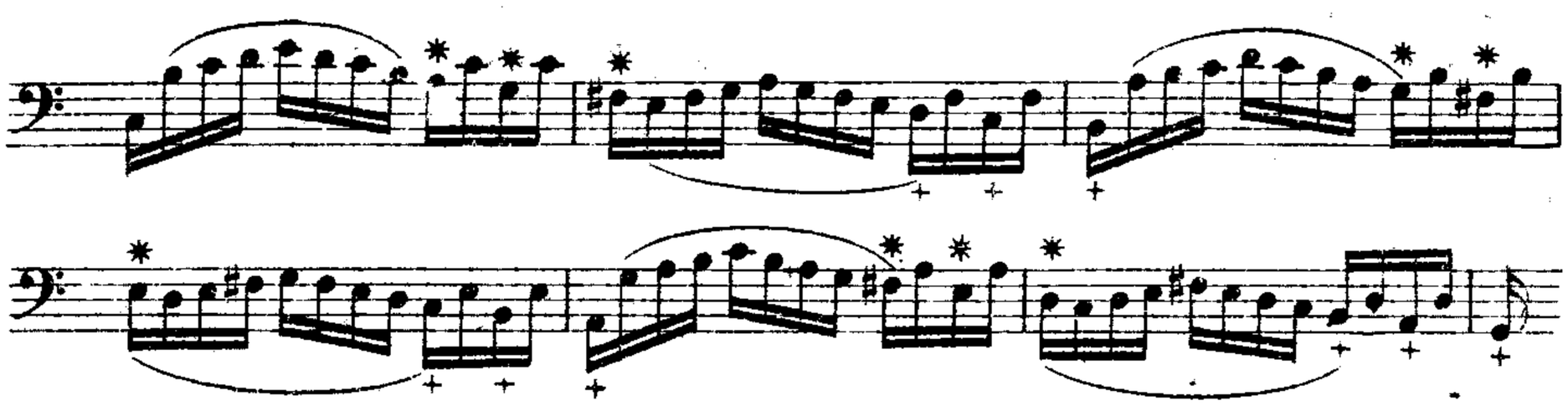
органный пункт развивается на нижнем g, которое появляется как на более сильных частях такта, так же и на слабой последней шестнадцатой (такты 2 и 4); начиная с 7-го такта этот органный пункт переходит в басовую линию a-d. Кроме того, верхний мнимый голос,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

начинаясь в тактах 1—4 слабо обозначенным единообразным движением, с 5-го такта пышно расцветает в певучую мелодию (прим. 84, в приблизительных метрических единицах):

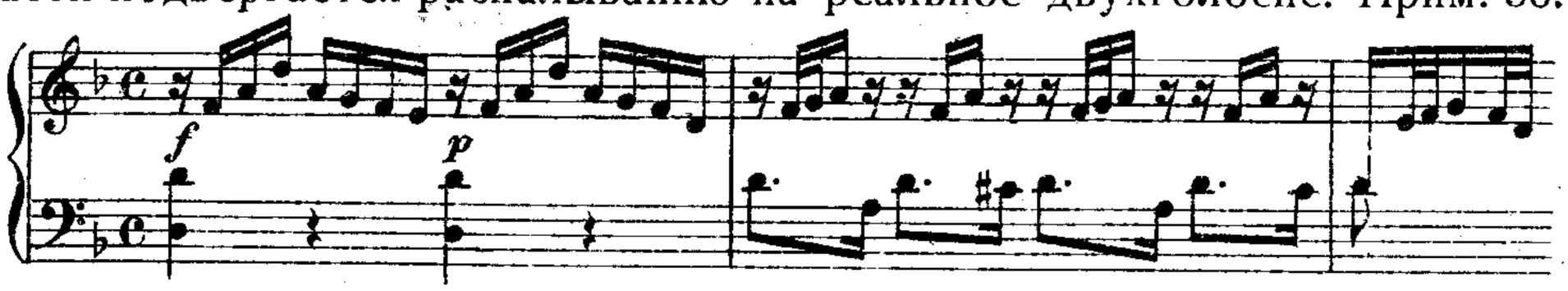


В прим. 85, из прелюдии виолончельной сюиты *C*, от такта к такту — кадансирующие скачки баса; лежащий между ними мотив секвенции делится между двумя скрытыми голосами (верхний голос в 1, 3 и 5 тактах, средний, имитирующий его — во 2 и 4 такте; каждый из них образует линию, нисходящую по крайним точкам a-g-fis-d-c):



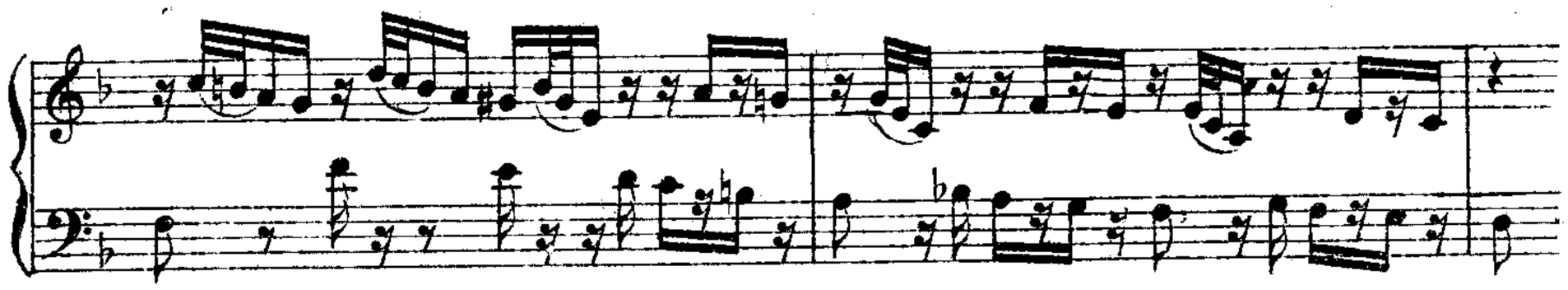
Кроме того, происходит игра одинаковым нисходящим мотивом (две восьмых — четверть) между верхним скрытым голосом (обозначенным * и имитирующим его нижним — обозначенным +), причем оба секвенцируют в нисходящем движении. Отсюда получается верхний крайний голос (в двух тактах), а в промежуточных тактах (2, 4 и 6) нисходящая линия (a-g-fis), звучащая менее ярко; и наконец, в первых тонах такта — кадансирующий бас. Следовательно, кроме реально звучащего голоса здесь не менее пяти мнимых, принимающих участие в скрытой полифонии; чрезвычайно характерный для Баха пример создания полифонного впечатления из одноголосной секвенции.

Вся концепция баховского одноголосия проистекает из скрытого полифонного чувства и представляет не что иное, как концентрированную полифонию. Это доказывает обработка некоторых из этих сочинений для многоголосного исполнения на органе и рояле. Так, скрипичная соната *a* переработана Бахом для ф-п. сонаты *d*. (Полное собрание соч., изд. Bach-Gesellschaft XLII № 1), причем начало последней части подвергается раскалыванию на реальное двухголосие. Прим. 86:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

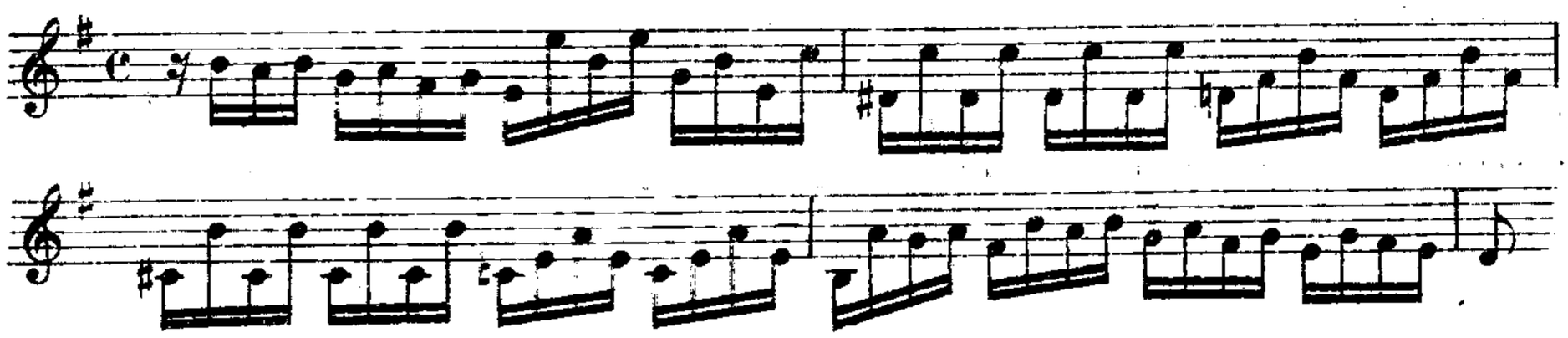
Приведенный в примере 68 отрывок оттуда же, в переложении для ф-п. разделяется на два реальных голоса (прим. 87), и т. д. [1])



Если в реальном двухголосии и многоголосии у Баха встречается несколько отдельных линий, из которых каждая далеко выходит за пределы одноголосия, то все произведение оказывается соответственно насыщенным полифонией, на много превосходящей реальное число голосов.

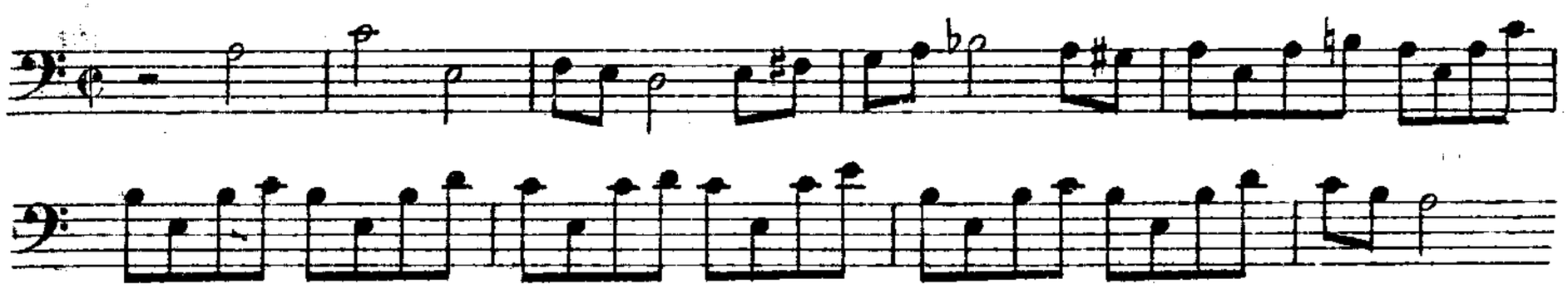
Таким образом, даже двухголосие Баха создает впечатление необыкновенной насыщенности фактуры.

Полифонная полнозвучность неизмеримо повышается, когда сама тема фуги содержит скрытое многоголосие (прим. 88, токката и фуга *e* для ф-п.; тема фуги):



Нисходящая линия первого такта, уже заключающая цепь скрытых задержаний (сравн. отд. III, гл. VIII), начиная со второго такта продолжается, как ниспадающая линия нижнего края (dis-d-cis-c-h); кроме того, верхний край образует также нисходящую большими длительностями линию, которая в последнем такте темы переходит в цепь скрытых задержаний; кроме того, эта тема богато насыщена гармонией (задержания септимы в начале 2 и 3 такта).

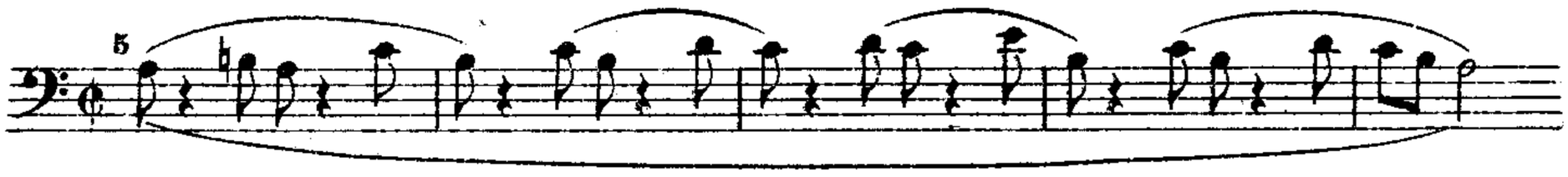
Или же тема из IV дуэта для ф-п. (пр. 89):



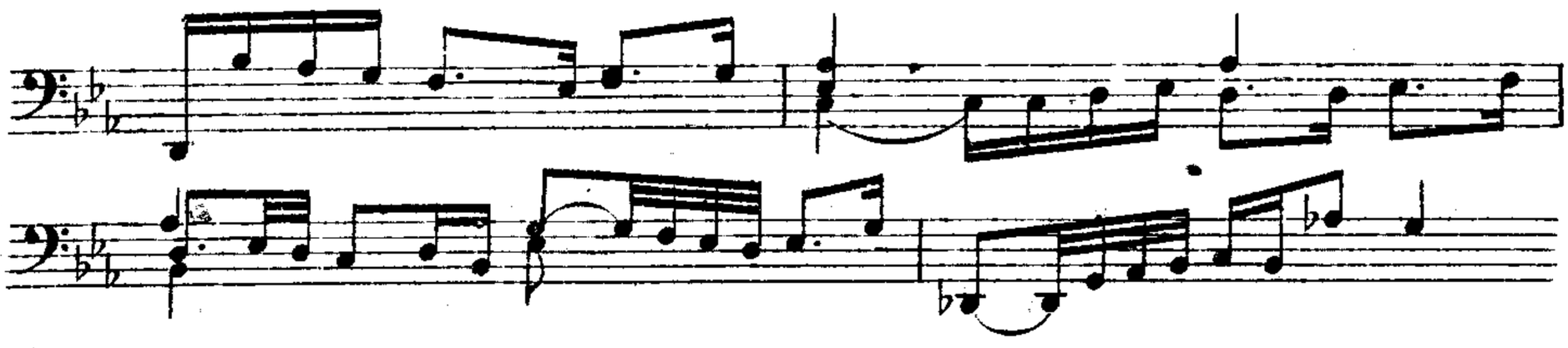
[1]) Вследствие невозможности поместить в русском издании такое же количество примеров дальнейшего сравнения, как в немецком, переводчик принужден предложить читателю обратиться к указанным двум произведениям и самому продолжить это в высшей степени интересное сравнение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Начиная с 5 такта, скрытый органный пункт e в нижнем голосе, средний голос, намечающийся целыми тонами благодаря постоянным повторениям того же тона (a-h-c-h) и кроме того, в качестве третьего мнимого голоса—мелодический верхний голос (прим. 90):



Итак, вся техника одноголосной линии направлена главным образом на скрытое умножение линеарных энергий, а не на округление в гармонические звучания; это ясно подтверждается даже там, где Бах прибегает в одноголосных сочинениях к аккордовой поддержке, используя технические возможности инструмента (в некоторых медленных частях скрипичных и виолончельных сюит). Там совершенно ясно видно, что даже самые аккорды не вносят чисто гармонического начала, а скорее являются результатом подмены линейного многоголосия блестящим техническим приемом: аккорд располагается таким образом, что подхватывает верхний мнимый голос и передает продолжение его нижнему, или же обратно; аккорд является в этом случае заменой нескольких отдельных голосов постольку, поскольку все произведение состоит из развития одноголосной линии. Это можно видеть в следующих тактах из аллеманды виолончельной сюиты *c* (прим. 91):



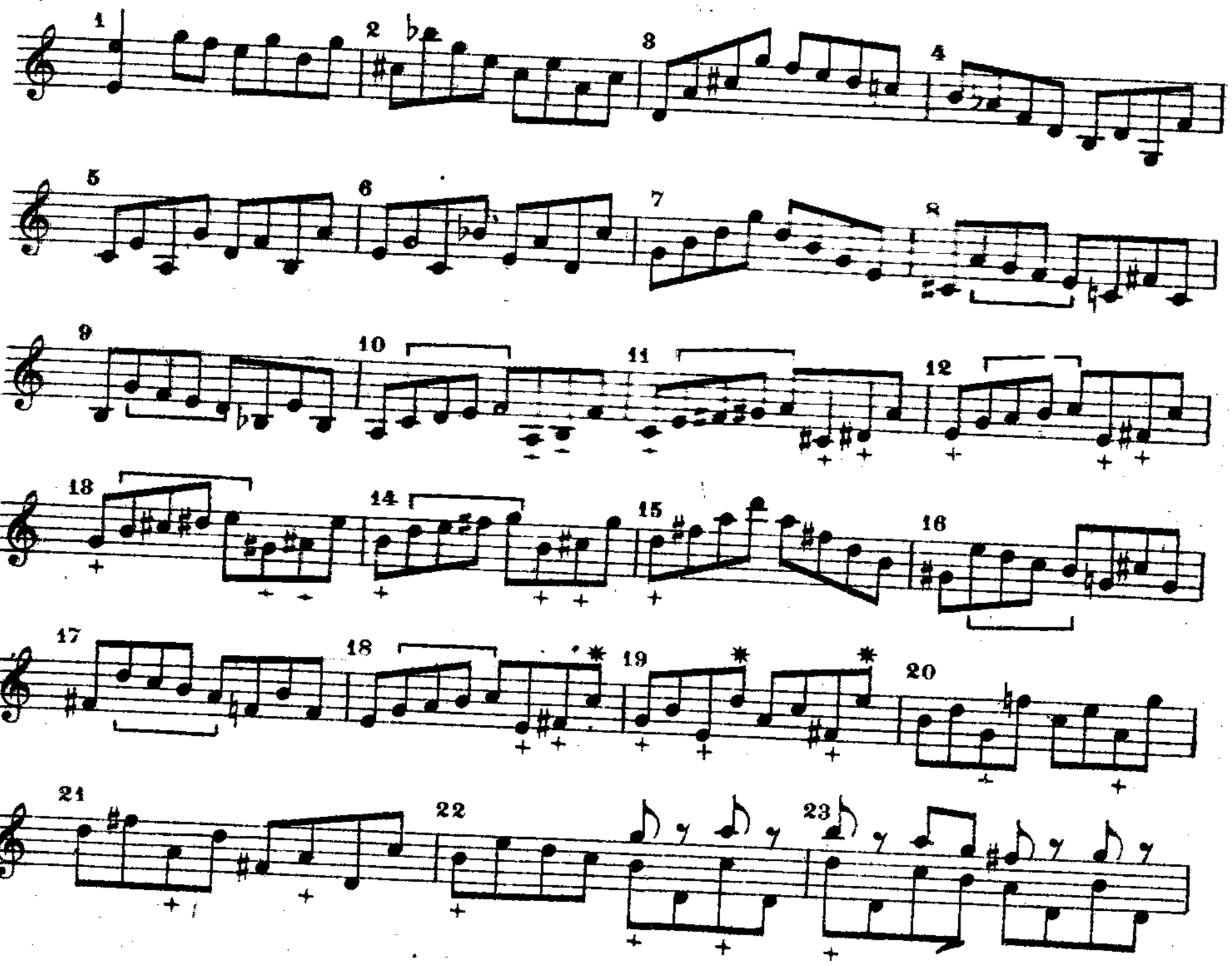
Здесь в первом аккорде линия служит верхним голосом, тогда как дальше она продолжается в нижнем,—как бы передаваемая другому инструменту; затем, в 3 такте, аккорд вступает таким образом, что дальнейшее ответвление—уже в среднем голосе, а начиная со следующего аккорда линия возвращается к первоначальному верхнему голосу и т. д. Подобные явления встречаются постоянно при употреблении аккордов.

Одноголосные интерлюдии скрипичной фуги *C*.

В одноголосной линии зачастую скрыта имитационная техника, разработка мотива в измененном виде в нескольких мнимых голосах, увеличение и уменьшение, различные обращения и вся богатая фактура полифонии. В этом заключается концентрированная сила баховского одноголосия.

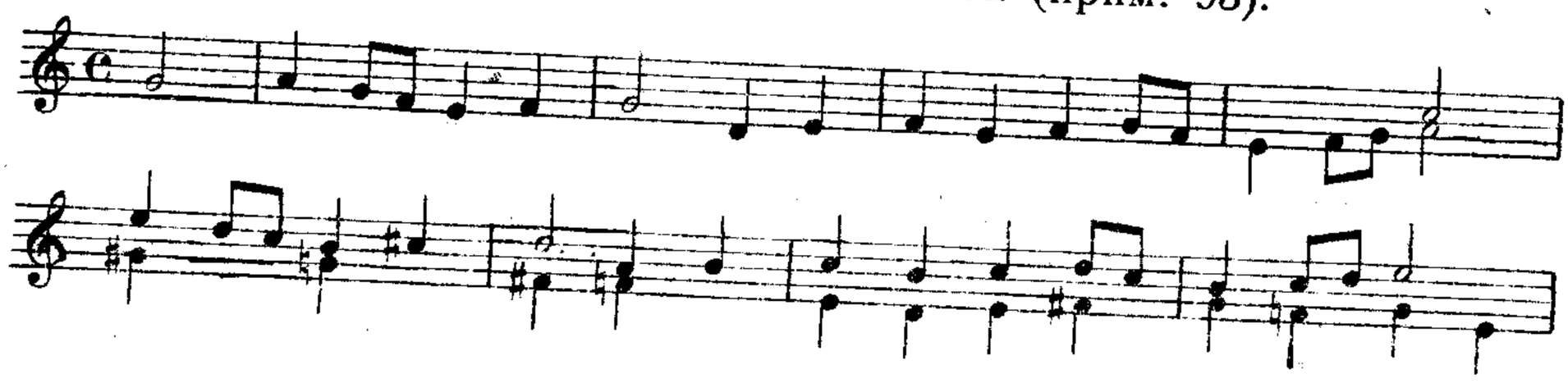
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Одно из самых мощных полифонных развитий содержит следующий отрывок из фуги (167-й такт) скрипичной сонаты *C* (прим. 92):



Первые четыре такта этой интерлюдии еще заключают постепенное ослабевание напряжения в нисходящем движении, после предыдущей мощной кульминации; во второй половине 4 такта начинается секвенция, быстро поднимающаяся по аккордовым контурам и ведущая к началу такта; в этой секвенции выделяются тоновые шаги нижнего голоса (h-g, c-a, d-h, e-c, f-d) и верхнего (d-f, e-g, f-a, g-b, a-c).

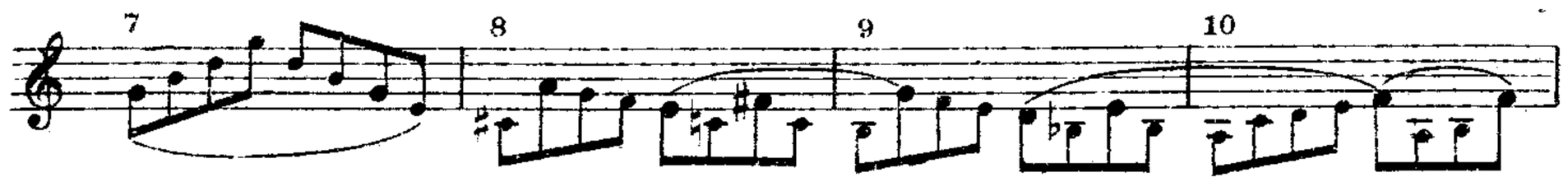
Вместе с этим новым кульминационным пунктом начинается в высшей степени интересная мнимая полифония; для понимания ее необходимо знать начало фуги с его темой (прим. 93):



(Тема хорала: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott").

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В 7—10 тактах линии примера 92 она содержится в скрытом виде (прим. 94):



Начальный тон g как бы выдерживается здесь в течение всего такта, благодаря контурам G-dur-ной гармонии, причем его звучность усиливается; синкопическое разрешение высших тонов мотива (a-g-f) повышает мелодическое напряжение.

Мотив из 2-го такта темы (e-f-g) появляется начиная с 10 такта в уменьшении (обозначен ⌈ ⌉), после того как в 8 и 9 тактах уже было его обращение (обозначено ⌊ ⌋). Следует обратить внимание на то, что нисходящая форма (такты 8 и 9, ⌊ ⌋) мотива есть не что иное, как уменьшение второго такта темы; поэтому лучше всего исполнять 8 и 9 такты с сильным агогическим задерживанием начального (высшего) тона этого мотива и т. д. так, чтобы восьмая а почти равнялась четверти, как в теме; точно так же в 8 такте должна быть слегка выделена фигура восьмыми из 2 такта темы (см. прим. 94).

Вместе с тем, линия расположена так, что восходящий мотив (⌈ ⌉, начиная с 10 такта) вливается в высший тон, который повторяется еще раз в конце каждого такта и поэтому производит впечатление выдерживаемой половинной ноты.

Этот же мотив в ритмическом сокращении появляется в качестве нижнего крайнего голоса (обозначен +++), и поднимается до основного тона d 15 такта, а начиная с 19 такта, он же—в более медленном движении (e-fis-g-a-h) продолжается до вступления нового тематического голоса (такт 22). Одновременно звучит на терцию выше еще один мнимый голос, на обозначенных + в 18 и 19 тактах e-fis-g. Уже с пятой восьмой 19 такта этот мотив поднимается на a, затем, через первую и пятую восьмую 20 такта (h и c) он достигает d 21 такта; образующаяся при этом линия имитируется, в уменьшении, мнимым голосом на терцию ниже, причем этот последний достигает высшей точки d только в начале 23 такта.

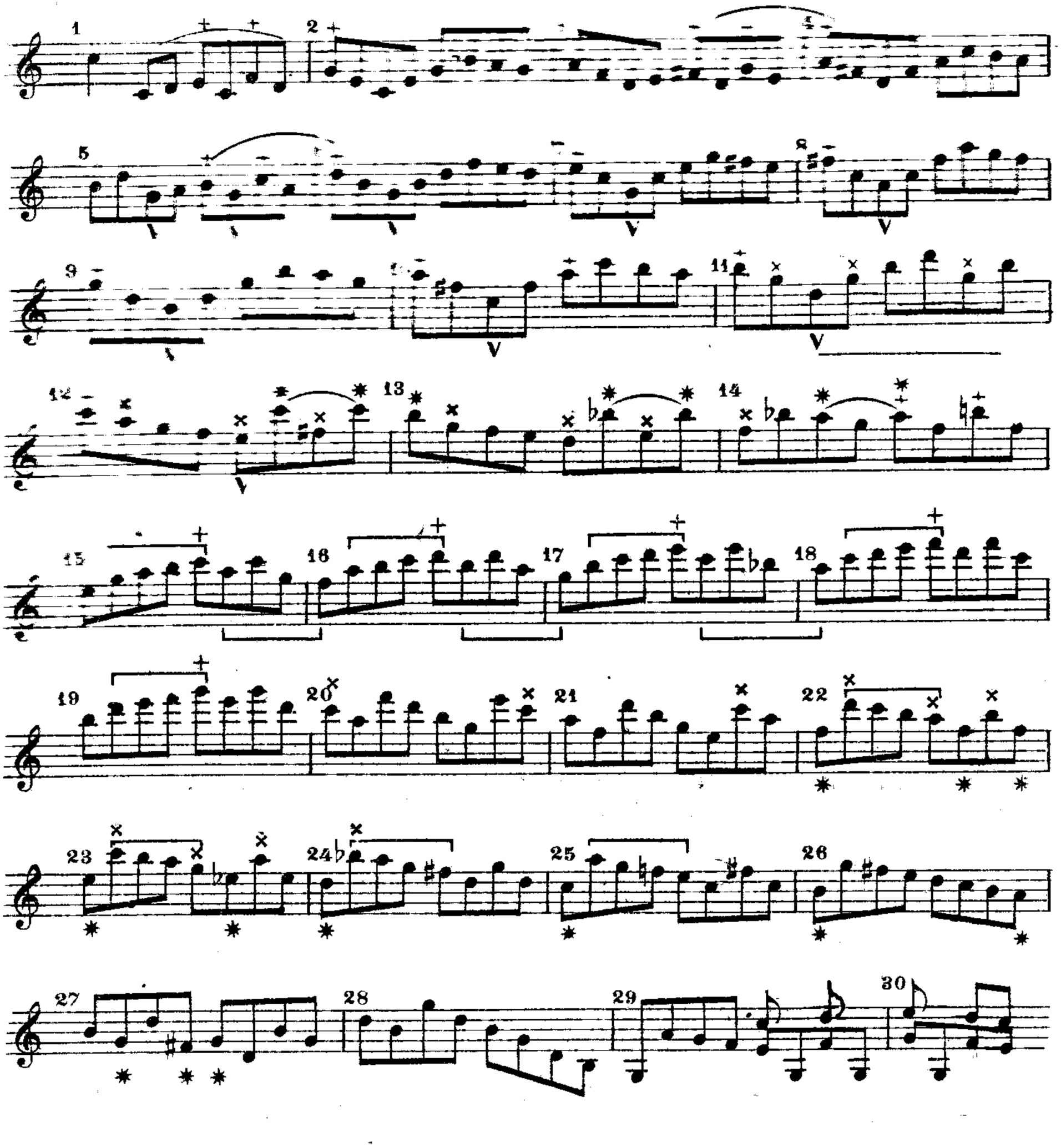
Кроме того, начиная с 10 такта, над этим комплексом образуется из верхних крайних точек ряд восходящих терций (f-a-c-e-g), т. е. еще один мнимый голос (имеющий отчасти и гармоническую окраску), причем каждый из этих тонов, благодаря повторному затрагиванию его, как бы выдерживается в виде половинной ноты.

В 15 такте начинается опять тема фуги, причем, аналогично 7-му такту, начальный тон d поддерживается и усиливается в течение всего такта контурами гармонии D; происходит опять игра нисходящим (⌊ ⌋) и восходящим (⌈ ⌉) мотивом из темы; наконец, с 18 такта появляется восходящая линия, обозначенная *, ведущая к тону g, с которого в 22 такте начинается новое вступление тематического голоса.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Наконец, в той же одноголосной линии интерлюдии можно проследить скрытое хроматическое противосложение, вступающее во II голосе на 5 такте фуги (см. прим. 93). Оно появляется начиная с 8 такта прим. 92, одновременно с темой, образуя нижний край линии (cis-c-h-b-a); аналогично—с 16 такта (gis-g-fis-f-e).

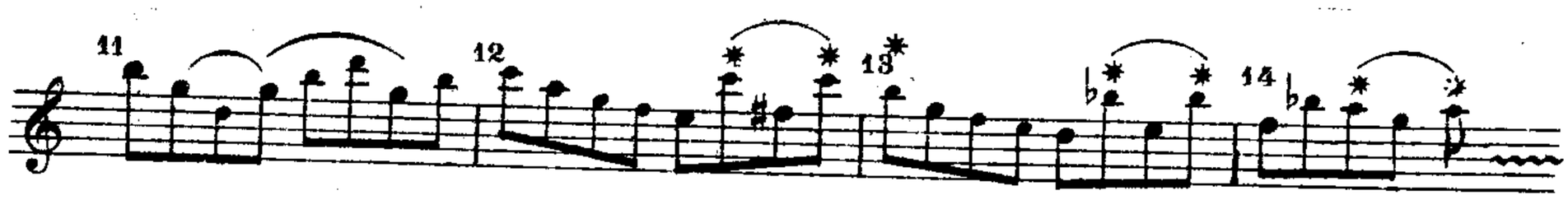
Другая одноголосная интерлюдия из той же фуги не менее полифонна, но совершенно от нее отличается (прим. 95, начиная с 247 такта фуги) [1]):



[1]) Знак V указывает здесь на тоны, принадлежащие к одной и той же линии (так же как и +, ✻ и ×), и не должен пониматься как обозначение акцентуации.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

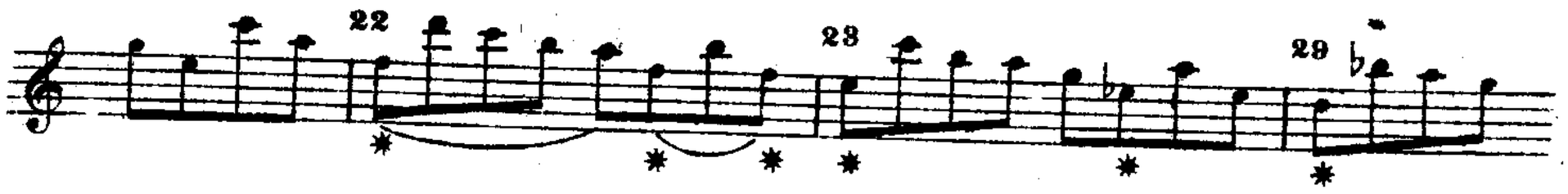
С первого такта начинается восходящее линейное развитие (12 тактов); сперва эта восходящая секвенция из мотива темы фуги (обозначенного +), ведущая к первому тону 6 такта (d); отсюда линия верхнего края продолжает подъем до с 12-го такта. Начиная с 2 такта опять появляется главная тема фуги (в прим. 96 напечатанная более крупными нотами):



Одновременно с этим, из тона с 12 такта, кульминации длинного подъема верхнего крайнего голоса возникает хроматическое противосложение c-h-b-a; обозначено *. Одновременно с этим тематическое движение e-fis-g 12 такта служит продолжением нижнего мнимого голоса, который уже в 5 такте начинает либо звучать в виде органного пункта, а с 8 такта поднимается вверх (a-h и т. д.; обозначен VV), выступая все сильнее, пока не переходит наконец в тему.

Со второй половины 14 такта начинается другая игра мотивов; верхняя крайняя линия a-h-c (обозначенная +) начинается тематически и восходит к кульминации g 10 такта (таким образом, тон a 14 такта принадлежит одновременно двум линиям—концу хроматической темы и началу восходящего мотива * и +).

В 15-м такте появляется (обозначенный ⌐¬) восходящий мотив в движении восьмыми, образовавшийся из темы (высший его тон, благодаря повторению, приобретает скрытую длительность половинной ноты); затем обращение мотива в ритмическом сокращении; a-g-f; h-a-g; c-b-a; (обозначен ⌐¬). С вершины g 19 такта— опять нисходящее движение в верхней крайней линии (f-e-d), от которого в 21-м такте опять отделяется тема фуги в мнимом голосе; (начальный тон с появляется уже в 20-м такте (прим. 97):



И здесь навстречу ей появляется скрытое хроматическое противосложение, контрапунктирующее ему (f-e-e-s-d), продолжающееся до h (обознач. *). Одновременно (обозн. ⌐¬)—обращение восходящего мотива восьмыми в ритмическом сокращении (такты 22—25 примера 95).

Начиная с 26 такта, это нисходящее движение переходит к реальному голосу и продолжается в нем.

Итак, в первой интерлюдии (прим. 92) главная тема фуги оба раза появляется (такты 7—15) в верхнем голосе, а противосложение в нижнем. Во второй интерлюдии (прим. 95) в первый раз наоборот (такт II). главная тема в нижнем голосе, а хроматическое противосложение в верхнем; при втором вступлении темы (такт 20), главная

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тема опять наверху. Таким образом, эти мнимые голоса написаны в так называемом двойном контрапункте (т. е. могут переставляться).

При всем богатстве переплетающихся голосов скрытой полифонии, здесь нет ничего искусственного; мощное мелодическое развитие позволяет догадываться об искуснейшей технике скрытого многоголосия.

Мнимые голоса в связи с общим тональным планом.

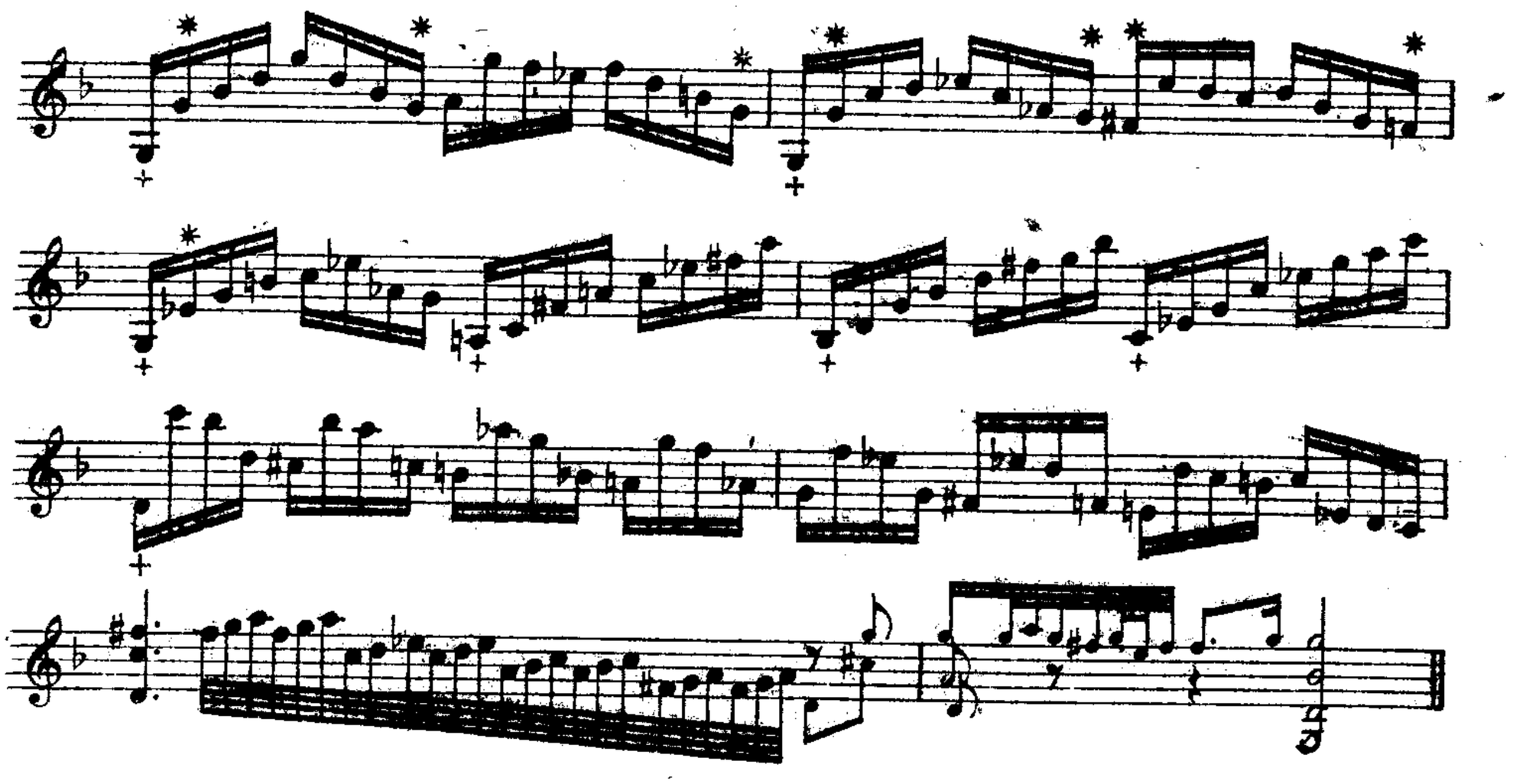
Увеличение числа мнимых голосов принадлежит к приемам усиления напряжения при наиболее интенсивном развитии, направленном к кульминации средней части одноголосного сочинения. Нормальный процесс одноголосного формообразования состоит в том, что по пути к кульминации от линии отделяются мнимые голоса, все более и более плотно сплетенные друг с другом.

Скрытые побочные голоса возникают с возрастающей интенсивностью тогда, когда в развитии реального голоса происходит сгущение мелодической интенсивности; возникновение нового мнимого голоса, как и всякий процесс развития у Баха, совершается из внутренней силы роста мелодической линии и является разрядом напряжения.

Хроматические мнимые голоса выделяются относительно сильнее и обыкновенно вплетаются в общий комплекс там, где их повышенная интенсивность уже подготовлена богатством скрытой диатонической полифонии.

Эти мнимые голоса особенно сильно связаны с общей формой и гармоническим планом, ибо они подчеркивают отклонения, модуляции и каденсы.

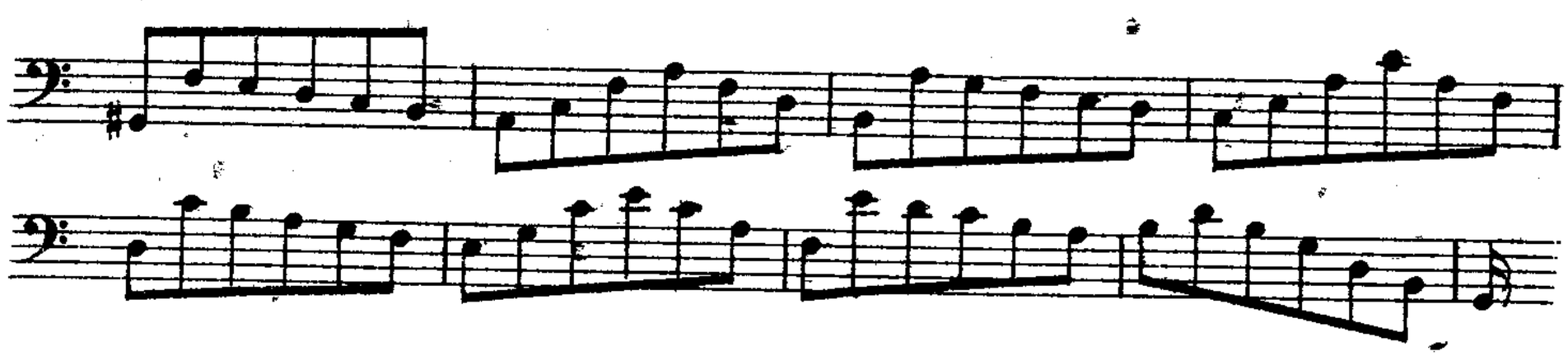
Так, в приводимом примере (из фуги скрипичной сонаты *g* прим. 98) мнимый органный пункт на тонике g усиливает интенсивность ощущения конца:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При этом от органного пункта g отделяется линия, окаймляющая нижний край реального голоса, и доходит до d (такты 3—5, обозначен +); кроме того линия по верхнему краю, начиная с септимы доминанты, c-b-as-g-f-es-b-e (такты 5 и 6) и средний хроматический голос d-cis-c и т. д. до d (такты 5—7); далее (во 2 такте), от g, так же звучащего, как органный пункт, отделяется линия g-fis-f-es-(d), обозначенная *, причем конечный тон d намечен лишь гармонически и дополняется слухом; все это движение, разделяющееся на четыре линии, устремлено к доминанте (d-[fis-a]-c); таким образом, происходит тональная подготовка последнего каданса.

Точно также утверждение основной тональности в начале пьесы часто усиливается и обостряется благодаря мнимому голосу. Часто своеобразное взаимодействие скрытых голосов возникает в случаях, подобных примеру 99 (из куранты виолончельной сюиты *C*); там, где движение мнимого голоса должно влиться в свой конечный тон, сам реальный голос развевтывается по контурам аккорда, для которого ожидаемый тон является основным. Сам же он или не появляется вовсе, или запаздывает.



Начиная с 1 такта—восходящая линия баса; на том месте, где ожидается тон g, происходит размещение реального голоса по контурам G-dur'ного аккорда.

В большинстве случаев это бывает при разрешении вводного тона, как в прим. 25. Там тон g ожидается как разрешение все более стремительно поднимающейся линии баса: h-cis-dis-e-fis.

Вместо него появляется в предпоследнем такте движение по аккорду G-dur, т. е. участие гармонического воздействия (кроме того содержится и сам ожидаемый тон).

Сравн. также прим. 98.

Обратное явление, т. е. начальный тон мнимого голоса, намеченный всем аккордом, встречалось в примерах 92 и 95.

Все эти мнимые голоса сплетаются кругом полнозвучного реального голоса в полифонную ткань. Они то ответвляются от него, то снова соединяются с ним, то зажигаются; то вновь потухают в его блеске. Чтобы уловить их, требуется развитая наблюдательность.

Развитие и исчезновение мнимых голосов.

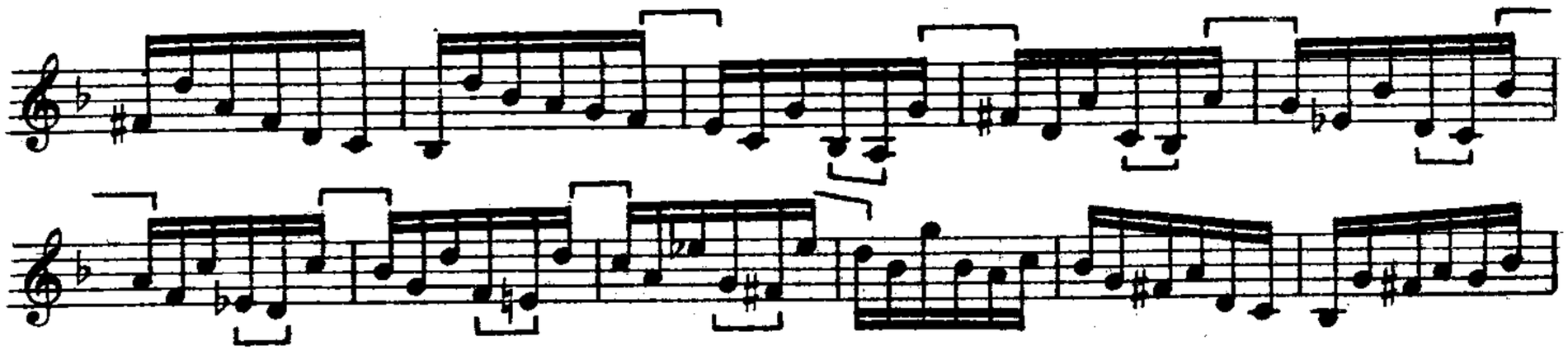
Но наиболее утонченное искусство баховской линии—в возникновении этих мнимых голосов и их постепенном истаивании.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Отделение их от главного голоса и исчезновение происходят часто настолько незаметно, что даже опытный глаз не может проследить первое появление или момент слияния их с главным голосом.

Их начало, обыкновенно расплывающееся и неуловимое слухом, связано с упомянутой особенностью: появлением отдельных тонов мнимого голоса, благодаря движению реального голоса по контуру аккорда, основной тон которого составляет мнимый голос. В таких случаях чаще всего тон, намеченный аккордом, совсем не встречается в той октаве, в которой он должен находиться, как часть соответствующей линии.

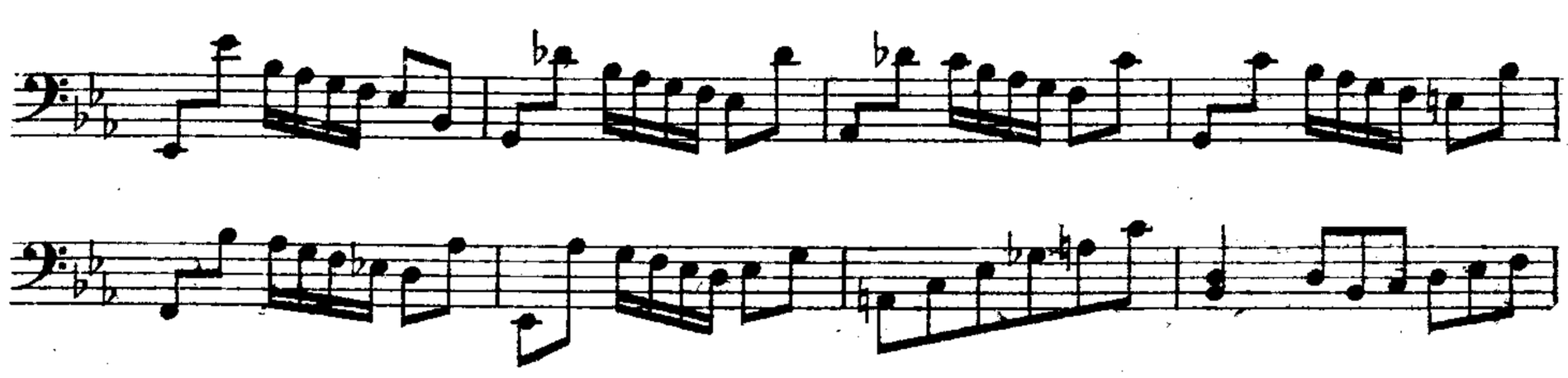
Так, в прим. 100 (Presto из скипичной сонаты g) мнимый голос теряется в гармонических звучаниях:



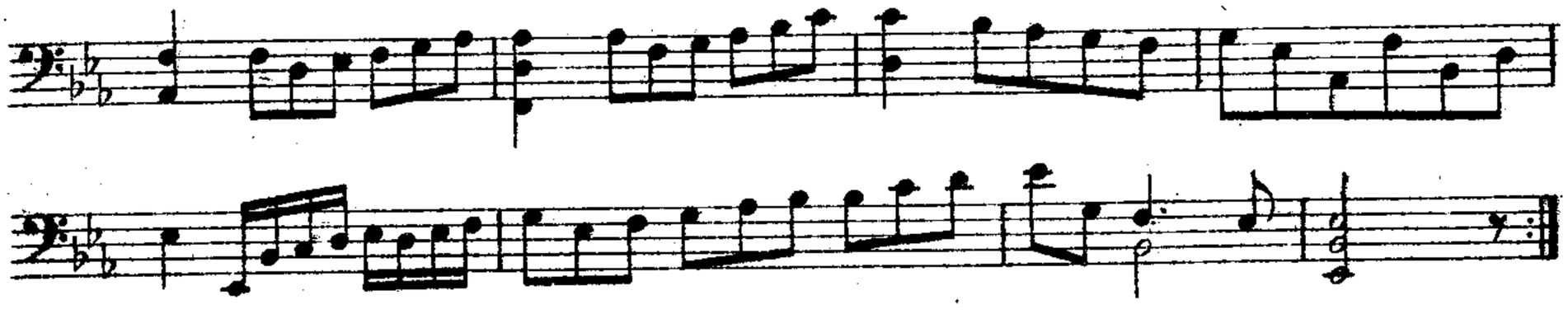
Восходящий голос нижнего края, развившийся из мотива, обозначенного ⌈ ⌉, проходит от a до fis. За начало его следует все же принимать тон g; он не затрагивается реальным голосом, но скрыт в аккордовом контуре g второго такта; он звучит еще сильнее потому, что ему предшествует контур его доминанты (в 1 такте). Таким же образом (в 9 такте) мнимый голос вливается в g, лишь очерченное g-moll-ной гармонией. Оба раза мы слышим тон g (сперва g, потом $\bar{g}$), хотя он не затрагивается реальным голосом; (только в 10-м такте движение пробегает через это ожидавшееся так долго g).

Кроме того, в линии заключен восходящий голос верхнего края (обозн. ⌈ ⌉); на самом деле он ведет от доминантового тона d к d, причем аналогичным образом начало движения d скрыто в аккордовых контурах 1 такта (D-dur), и остается звучать во 2 такте (g-moll). (Сравн. выводы на стр. 204).

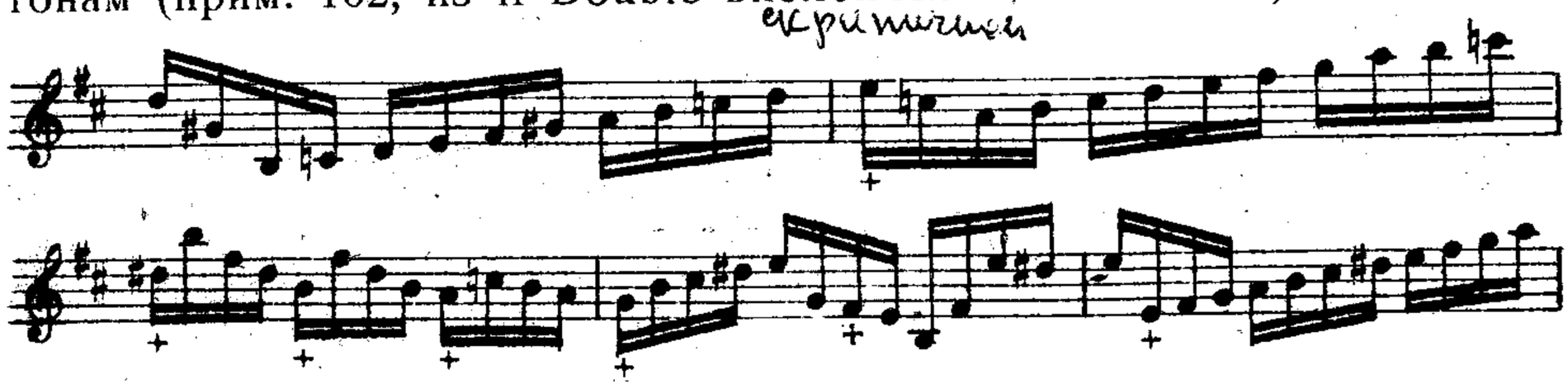
Другой прием постепенного, едва уловимого исчезновения мнимых голосов заключается в том, что их движение разлагается на все более и более медленно следующие друг за другом тоны (прим. 101, из куранты виолончельной сюиты *Es*):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Отчетливо выступающая, начиная с 1 такта, верхняя линия— с 6-го такта разделяется все большими расстояниями; она продолжается до ges (7-й такт), f (9-й такт) и, наконец, es (13 такт). Затем она заслоняется дальнейшим развитием реального голоса и окончательно теряется. Подобные явления встречаются довольно часто. Типично также рассеивание мнимого голоса, благодаря синкопическим тонам (прим. 102, из II Double ~~виолончельной~~ скрипичной сюиты *h*):



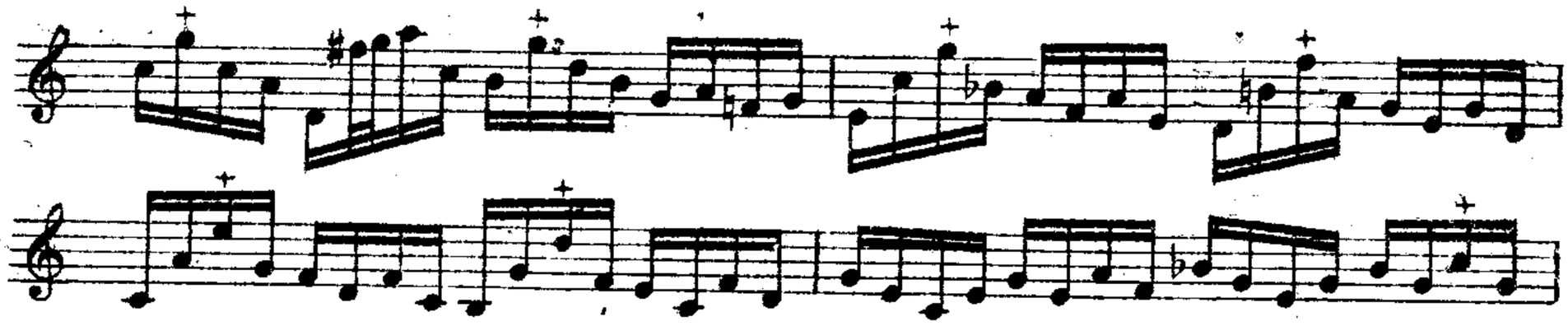
Здесь в реальном голосе скрыта нисходящая линия, пробегающая целую октаву, от E до E; она начинается в верхнем крае и кончается в нижнем, перекрещиваясь, таким образом, с главным голосом. Ее первые тоны, e-dis-h-a-g, по своему положению в такте, являются начальными тонами в группах шестнадцатых; далее же (fis и e), его интенсивность ослабевает благодаря синкопическому положению.

Чаще всего подобные мнимые голоса возникают из скрытых органных пунктов.

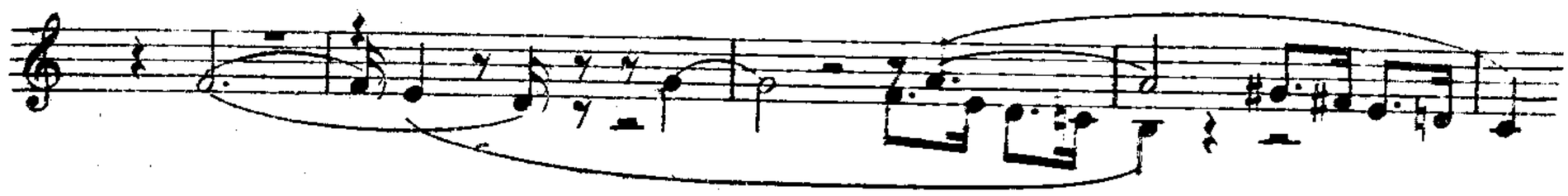
Обыкновенно сами скрытые органные пункты возникают так же незаметно; только благодаря частому повторению они уплотняются до ясного ощущения неподвижного тона, выделяющегося из остального линейного движения; затем от него начинает отделяться мнимый голос, слабо мерцающий рядом с реальным. Таким образом, в линейном движении создается нечто вроде узла, из которого в дальнейшем вырастает мнимый голос. Органный пункт, являющийся началом движения, вначале вовсе незаметен; поэтому мнимый голос возникает совершенно неуловимо.

В следующих четырех тактах из Allegro скрипичной сонаты *a* мы находим не менее пяти подобных развитий мнимых голосов из органных пунктов (прим. 103).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



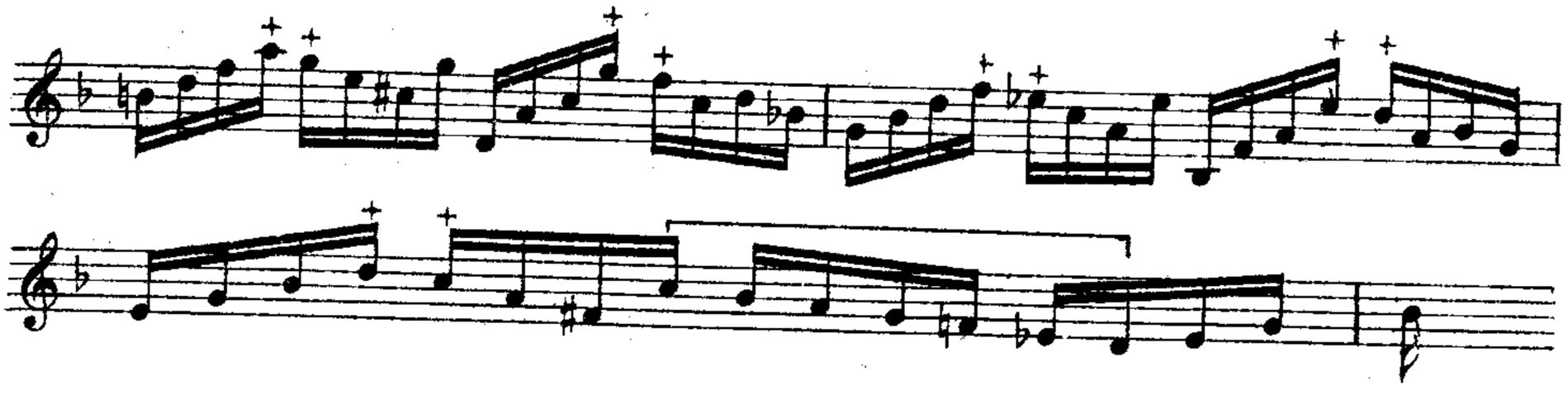
Начиная с органного пункта на изолированном g (два такта), голос нижнего края ведет целыми нотами через a-ħ к c (обозначен+). Начиная с последней четверти первого такта, из органного пункта на c, сперва едва заметного, потом сгущающегося, благодаря повторению, возникает хроматическая восходящая линия cis-d-dis-e (обозн. +). Кроме того, развиваются три нисходящих мнимых голоса, вступая фугообразно; каждый из них начинается с органного пункта: в первом такте f, во втором—g, в третьем—a. Следует обратить внимание на то, как каждый из этих трех тонов, являясь началом мнимого голоса, сперва затрагивается слегка, а затем приобретает характер органного пункта, благодаря частому повторению. В приблизительных единицах длительности эти последние три голоса могут быть выражены так (прим. 104):



Реально звучащий голос вплетается в богатую ткань перекрещивающихся мнимых голосов; вместе с реальным, мы имеем в этих четырех тактах шестиголосную скрытую полифонию: тончайшую паутину линий, из которых каждая, начинаясь неуловимо, сгущается и вскоре так же неуловимо исчезает.

Взаимодействие мнимых голосов и реального.

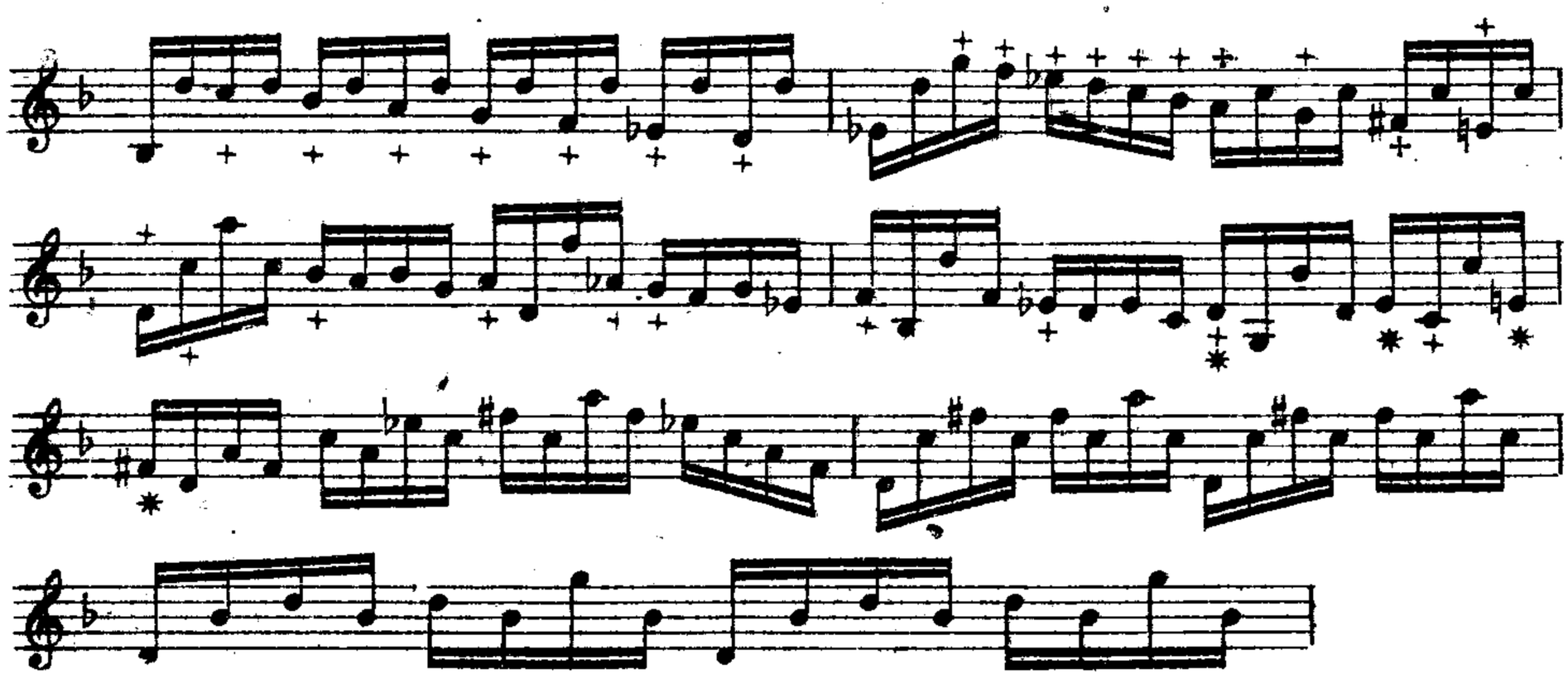
Часто мнимый голос достигает такой ясности, что вливается в главный, т. е. мотивный рисунок реального голоса продолжает движение побочного голоса, скрытого в нем же; так появляются на свет мерцавшие в полумраке линии. И обратно, часто встречается продолжение мотива реального голоса в мнимых (прим. 105, из аллеманды скрипичной сюиты *d*):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Скрытое, начиная с 1-го такта, нисходящее движение верхнего крайнего голоса (обознач. +), продолжается в 3-м такте в реальном голосе (обознач. ———) в энергичном ритме шестнадцатых, тогда как мнимый голос двигался половинными нотами.

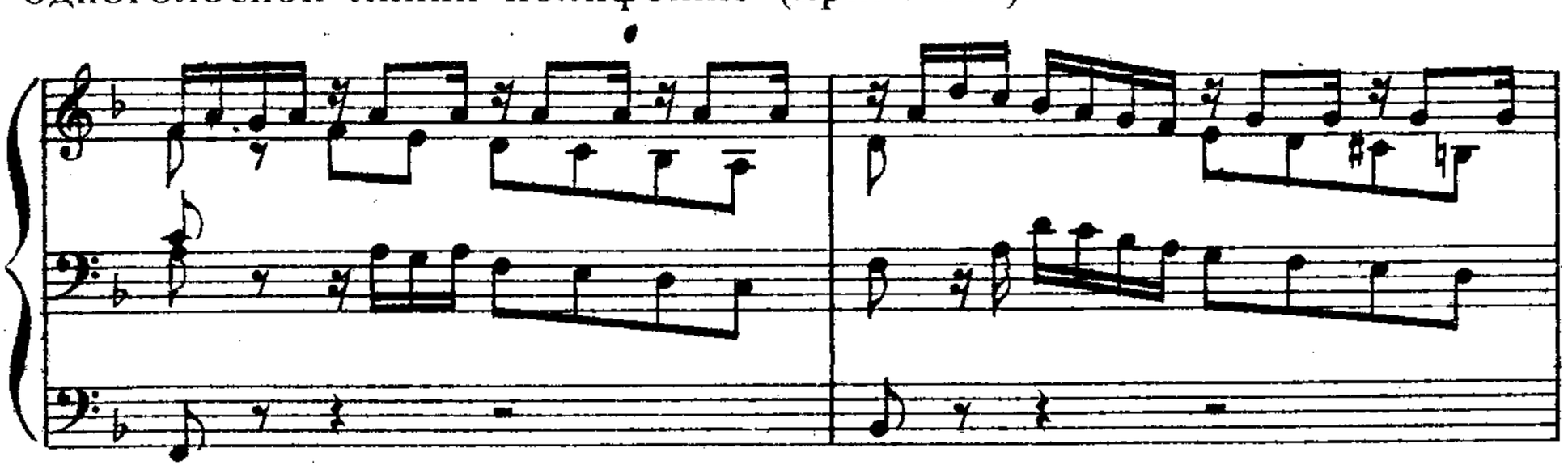
Богатое чередование реального голоса и мнимых при обработке того же мотива мы встречаем в фуге из скрипичной сонаты g (прим. 106):



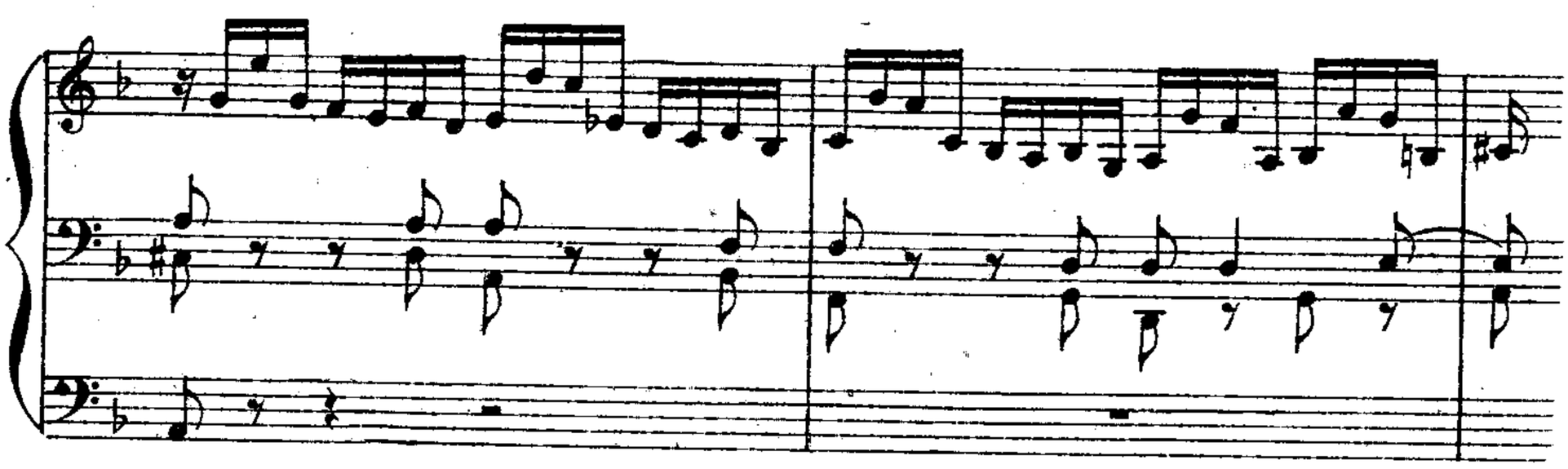
В 1 такте, под органным пунктом d—линия нисходящая на октаву (от d до d, обознач. снизу +); во 2 такте нисходящая от g линия в реальном голосе; она же продолжается до d как мнимый голос, во второй половине такта (обознач. сверху +); с 3 такта нисходящий мнимый голос от c до c (обознач. снизу +); с 4 такта восходящий мнимый голос (обознач. *) d-es-e-fis, причем вводный тон fis повисает на двух тактах, увеличивая напряжение благодаря участию гармонических воздействий. Он разрешается в g только g-moll-ным контуром линии последнего такта; само g не появляется, но дополняется слухом. — Подлинное искусство потенцирования всех заложенных в одноголосии возможностей заключается именно в этом вызывании в слухе реально не звучащих тонов.

Эта фуга для одной скрипки обработана Бахом для органа, причем транспонирована в d (органная прелюдия и фуга № 7, полное собр. соч. XV, стр. 152).

Соответствующее место в ней ясно указывает на скрытую в одноголосной линии полифонию (прим. 107):



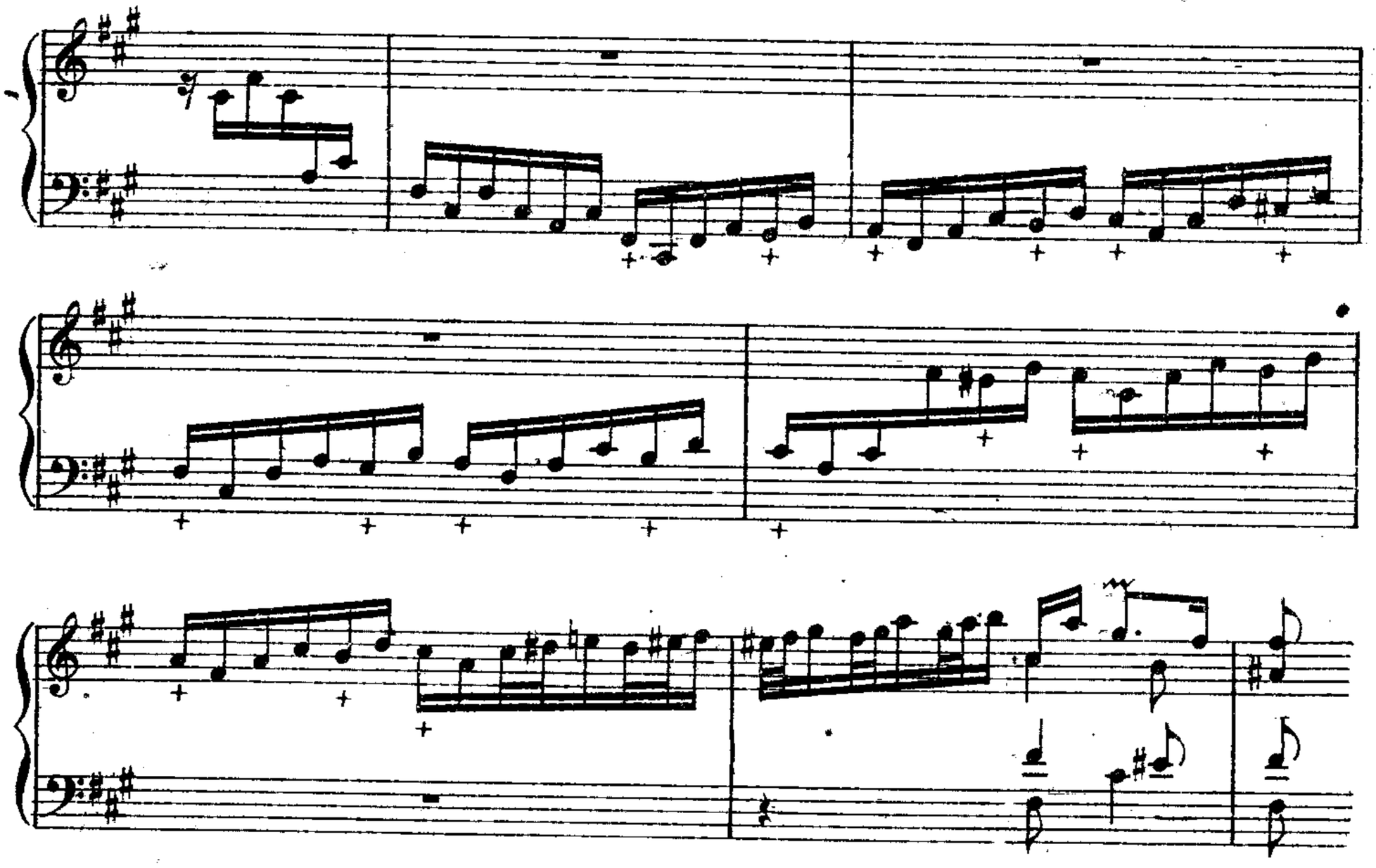
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Нисходящий мнимый голос 1 такта становится здесь самостоятельным, причем имитация в басу усиливает его значительность. Нисходящий реальный голос 2 такта также усиливается имитацией; продолжение и в мнимом голосе одноголосной скрипичной фуги (II половина такта) опять-таки обособляется в отдельный голос и усиливается.

Последующие мнимые голоса остаются скрытыми также и в органной обработке, но слегка выделяются вставленными кадансами.

Для передачи мотива из мнимого голоса типично ускорение движения; оживление реального голоса и развитие его до полного блеска идут рука об руку, что легко объяснимо самим принципом развития и нарастания напряжения. Быстрое ускорение и переход в реальный голос сперва скрытого мнимого голоса находим в следующей линии из нарастания, приводящего к концу фуги (прим. 108, токката и фуга *fis* для ф-п.):

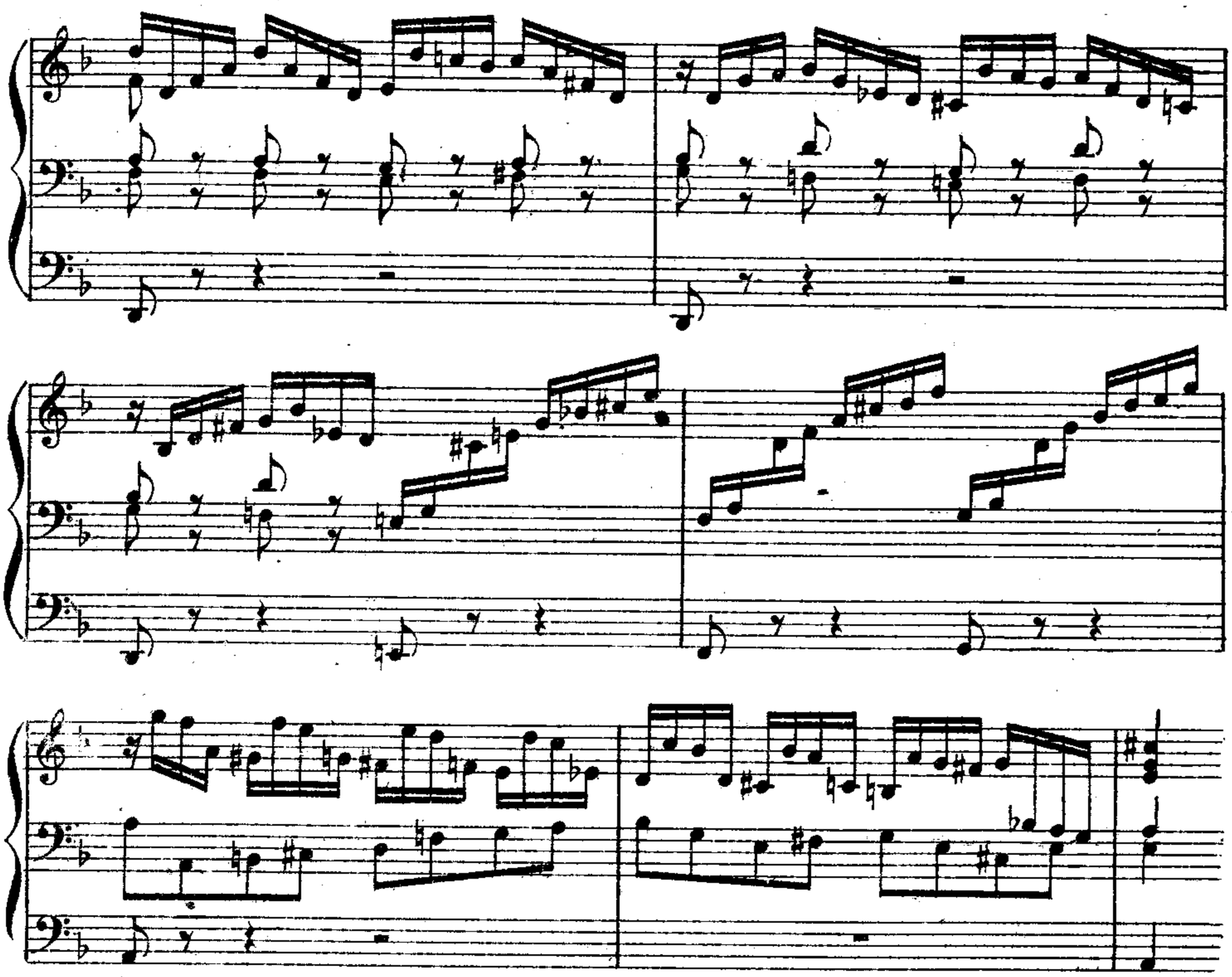


Начиная со 2 такта и до 6-го—восходящий на протяжении трех октав мнимый голос: fis-gis-a-h-cis (обознач. +); отсюда восходящее

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

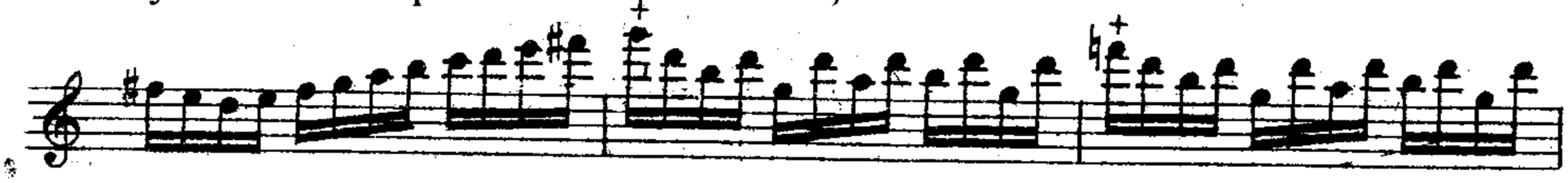
движение тридцать вторыми уже в реальном голосе: мощное нарастание силы напряжения всей стремящейся кверху линии.

Как пример взаимопроникновения реальных и мнимых голосов, замечательно переложение одноголосной линии (из фуги скрипичной сонаты *g*, прим. 98) для органа (прелюдия и фуга № 7 для органа, полн. собр. соч. XV, стр. 152):

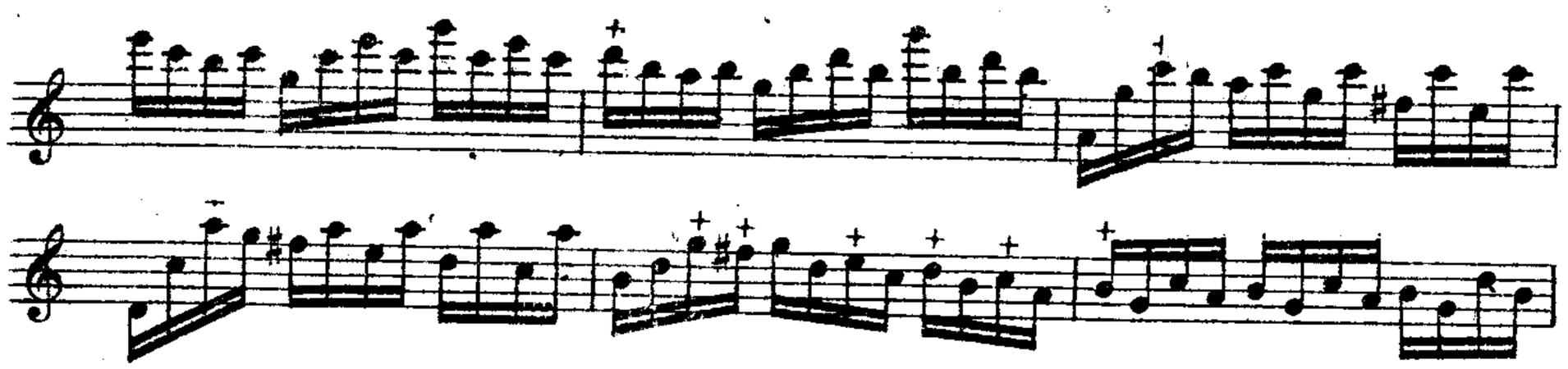


Из всех мнимых голосов, скрытых в одноголосной линии, обособляется только бас (в педали) и доходит до A; начиная отсюда (с 5 такта), его движение подхватывается новым реальным голосом и продолжается восьмыми; таким образом, в органной обработке с новым реальным голосом вступает движение, скрытое в одноголосной скрипичной партии.

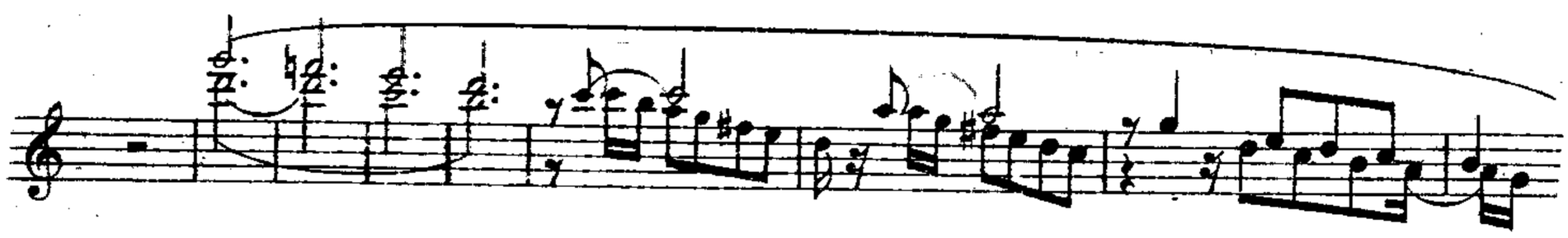
Это явление перехода мотивов и определенных видов движения из мнимого голоса в реальный показывает всего яснее, что Бах ощущал эту скрытую полифонию одноголосия. Так, в прим. 110 (Allegro из скрипичной сонаты *C*), в большой линеарной дуге принимает участие сперва главный голос, а потом мнимый:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В 1 такте—в реальном голосе линия, восходящая до g, а оттуда нисходящий целыми нотами мнимый голос g-f-e-d-c-a-g, продолжающийся в быстром движении c-d-c-h (обознач. +); при этом намечаются органные пункты на a-d-c-a. Кроме того, начиная со 2 такта, голос: d—(2 и 3 такты) c-h (до тех пор бывшие органными пунктами); начиная с 6 такта этот голос продолжается в более быстром движении, в виде нисходящей секвенцирующей линии. Оба мнимых голоса вместе представляют следующую картину (в приблизительных единицах, прим. 111):

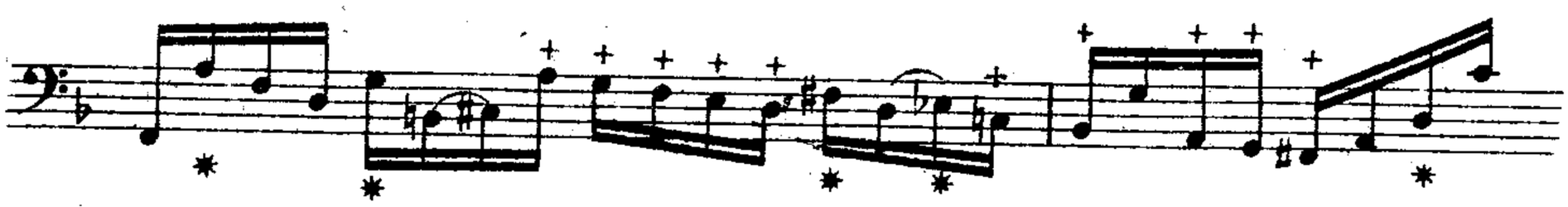


d в начале 7 такта заменяется его нижней октавой.

Из скрытых параллельных терций обоих последних тактов нижний голос является продолжением нисходящей секвенции, верхний же продолжает в ускоренном движении более медленный мнимый голос, обозначенный +.

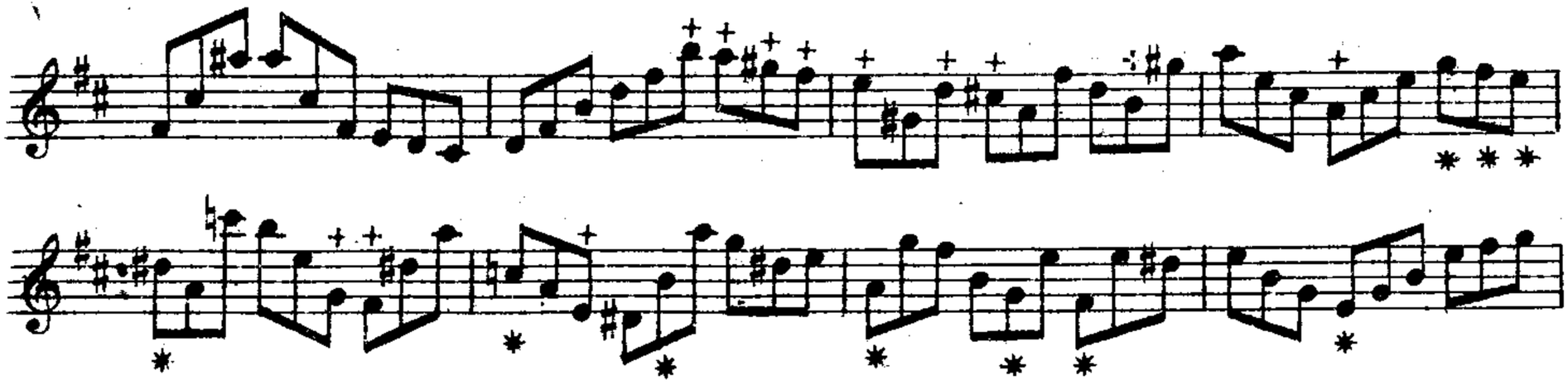
Часто в фугах мотивные линии, сперва намеченные в скрытых голосах самой темы, перерабатываются позднее в реальные голоса. так, например, в прелюдии и фуге *a* (изд. Петерса 211) позднее в реальном голосе появляется мотив, переработанный из нижнего крайнего голоса в первом такте темы (обознач. +, прим. 112):

Через следующее одноголосное образование проходит нисходящая линия, которая частью образуется реальным голосом, а частью мнимым (обознач. +) (прим. 113, Аллеманда из виолонч. сюиты *d*):

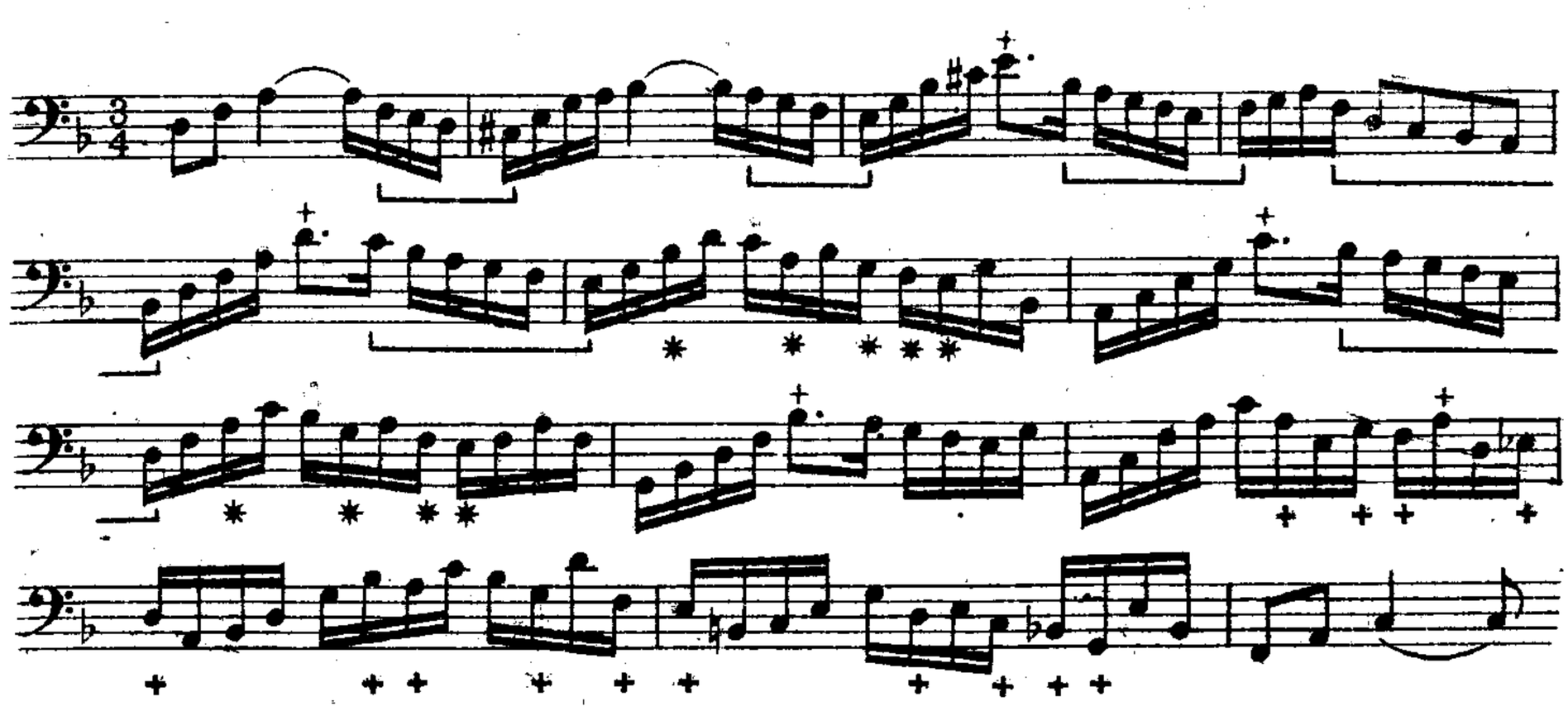


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Кроме того, нисходящий мнимый голос:a-g-fis-es-d (обознач. *); так же и в следующей линии продолжает звучать нисходящее движение, которое сперва появляется ненадолго в реальном голосе, а затем переходит в мнимый, в то время как в реальном голосе развивается новое движение, новые мотивные образования (прим. 114, Double III из скрипичной сюиты *h*):



Нисходящий (обознач. +) мотив 2 такта продолжается в более медленном скрытом среднем голосе, а под конец в виде линии нижнего края, до е 6-го такта (повсюду обозначен +). Кроме того, в 4-м такте, с того же мотива начинается аналогичное нисходящее движение к е последнего такта, отчасти захватывая (на подобие стретты) первый мнимый голос. Оба этих нисходящих движения пересекают сверху донизу развитие реального голоса.—Помимо их, в реальном голосе, начиная с 5 такта,—нисходящая линия верхнего края:c-h-a-g-fis-e-dis-e. Обе указанные линии развития (+ и *) скрыты очень глубоко и с трудом уловимы. Так же незаметно теряются отзвуки развития линий скрытой полифонии в следующем примере: (прелюдия из сюиты *d* для виолончели):



Волнообразное движение темы (1 такт) господствует все время, выражаясь то в больших, то в меньших дугах; верхняя крайняя

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

линия первого такта a-b-cis-e опускается, начиная с e третьего такта шагами по два такта, вместе с нисходящим движением дуг e-d-c-b-a-g и постепенно теряется (оно продолжается еще в нижнем f последнего такта). Между тем, под сводами этого могучего развития дуг, тот же нисходящий мотив, в более быстром движении, сперва проходит в реальном голосе (обознач. |_____|); а в 6 и 8 тактах острота его контуров начинает разрыхляться и он переходит в мнимый голос (обознач. *), сперва в виде легко понятной имитации, прежнего мотива, затем он расплывается в более туманные контуры и переходит в 10 и 11 тактах в средний скрытый голос, a-g-f-es-d (такт 10) и b-a-g-f-es (такт 11), (обознач. +) с тем, чтобы в последнем такте перейти в совершенно завуалированную нижнюю линию d-c-b-g-f (обозн. также +).

Таким образом, линейное развитие постепенно переходит в менее резкие контуры, в отдаленные отголоски погасающих понемногу скрытых голосов. Художественные средства Баха настолько утонченны, что не поддаются формулировке в качестве закономерных технических явлений.

Чтобы уловить эти признаки многоголосия баховской одноголосной линии, необходимо особо утонченное восприятие, привыкшее следить за этими побочными голосами, понятными лишь в становлении, то возникающими, то погасающими; такие художественные впечатления могут лишь ощущаться и расплываются в неопределенности при первой попытке установить для них точные формы. Последние утонченнейшие достижения всякой художественной техники обычно ускользают от фиксирования их в отвлеченных понятиях и переходят в ту область, где интеллект должен уступить дорогу стилистическому и художественному чутью.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ.

Полифонная ткань.

Глава первая.

Отношения движений внутри многоголосной фактуры.

Принцип комплементарной ритмики.

Область контрапунктического сочинения не исчерпывается чисто техническими вопросами, касающимися комбинационных возможностей соединения голосов. Прежде всего она основана на законах внутренней структуры, определенных формально-технических особенностях полифонного расположения голосов. Обучение должно быть поэтому также направлено от общего к частному, от перспективного обзора к мелким техническим деталям линеарной связи. Без подчинения их внутренним формальным законам полифонии получится произведение, склеенное из кусков, бесцельная и бессмысленная работа.

Что касается этих внутренних формальных особенностей, задача настоящей книги ограничивается одной определенной стороной; а именно она выделяет основные моменты, касающиеся более узкого круга самой *техники*, не исчерпывая всей огромной области полифонного стиля в целом. Но и здесь мы имеем дело с переходной областью стилистических и технических признаков, которые никогда нельзя вполне отделить друг от друга; вообще технические особенности становятся понятными и получают смысл только в связи с общим художественным стилем.

Поэтому та точка зрения, с которой здесь рассматриваются внутренние формальные особенности контрапункта, имеет целью не изучение деталей, но руководство к вчувствованию в инструментальную контрапунктику Баха. Только путем долговременного и интенсивного наблюдения можно почувствовать закономерность произведения искусства; к этому должны побудить предлагаемые указания. Поэтому они стремятся не к *анализу*, но к синтетическому образу полифонного произведения, не к выделению деталей, а к пониманию внутренних процессов в контрапункте.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Само наблюдение требует известной техники. Но главное искусство вникания в музыкальное произведение заключается в том, чтобы видеть в нем становление, понимать мастера не столько в готовых формах, сколько в процессе творчества. Созерцание должно быть активным; не пассивным следованием, а прослеживанием становления, начиная от его истоков. Основное условие при исполнении, согласно которому произведение должно быть каждый раз заново создано, должно еще в большей мере применяться при наблюдении, при введении в изучение художественного произведения. Техническое умение всегда приобретает тот, кто умеет тонко наблюдать. Конечно, как творчество, так и искусство наблюдения есть в значительной степени дело художественного импульса и развитой интуиции, а не только интеллекта; поэтому при указании и наблюдении художественной закономерности, основной целью является пробуждение инстинктивного проникновения в данное искусство [1]).

Основной закон полифонной структуры состоит в том, что комплекс голосов всегда представляется как единство. Увеличение числа голосов никогда не нарушает впечатления единства от целого, в котором сплетены отдельные линии; с другой стороны, пропуск одного голоса привел бы не к простому утончению линейного комплекса, но к разрушению его органичности. Основное необходимое требование контрапункта можно выразить так: многоголосие не есть сумма, но единство. Кажущаяся простота внутренне столь сложных полифонических произведений заключается в том, что многоголосный комплекс как единство всегда стоит впереди сплетений отдельных голосов. Тот, кто хочет контрапунктически писать, должен мыслить многоголосно с самого начала.

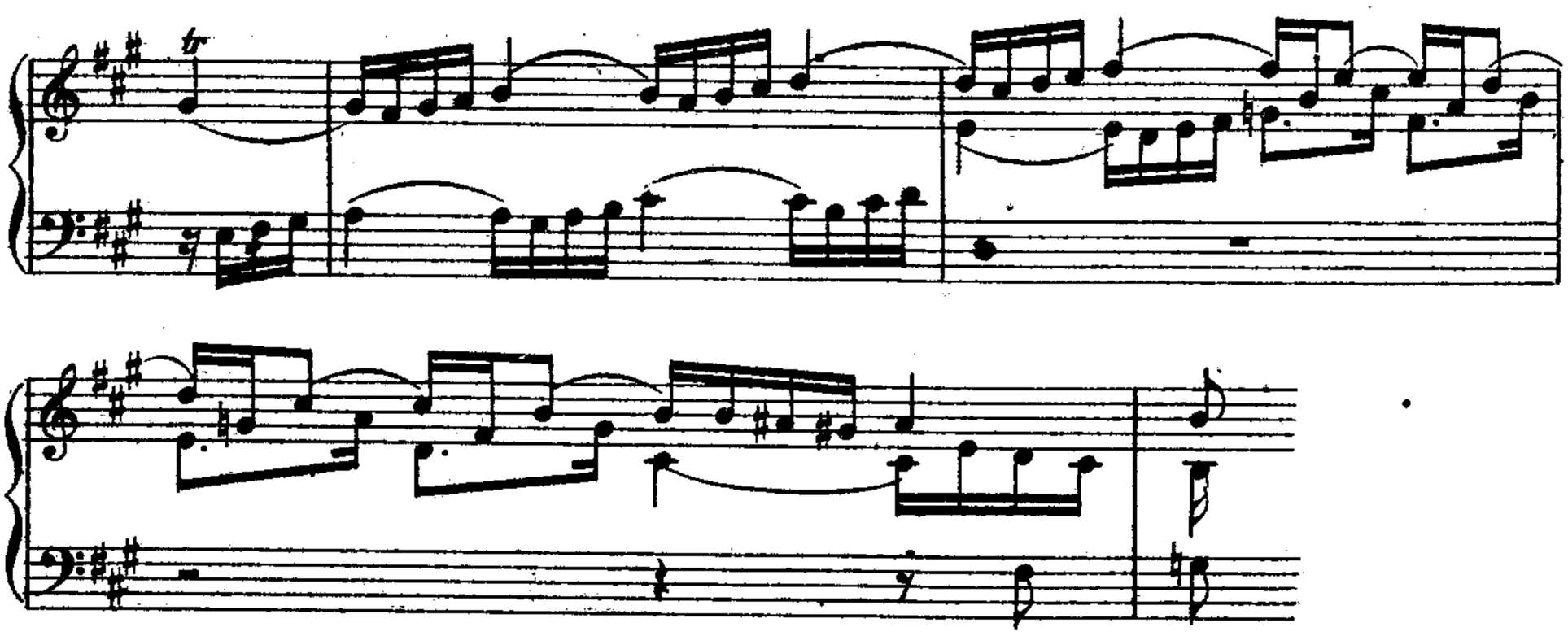
Объединение голосов в одно целое выдвигает требование, чтобы одновременные мелодические развития не противодействовали друг другу, препятствуя выявлению индивидуальных особенностей каждого; наоборот, они должны оттенять друг друга и способствовать усилению характерных черт каждого из них. Этой цели служит

[1]) В этом заключается самая трудная и интересная задача не только для ученика, но и для учителя. Лучшими образцами контрапунктических двухголосных инструментальных сочинений служат инвенции Баха, также двухголосные прелюдии из обоих томов „Wohltemperiertes Klavier". Цель их изучения в том, чтобы еще до первых собственных двухголосных работ в известной мере вошло бы в плоть и кровь ощущение внутренних особенностей линейной полифонии. В системе обучения этот период, долгое время ограничивавшийся одними наблюдениями, лучше всего связать с созреванием техники одноголосной линейной композиции. Ибо эта первоначальная область изучения контрапункта должна питаться наблюдением художественных произведений, которое всегда должно опережать ученические работы; когда изучение охватило все технические особенности одноголосной линии, в особенности ее скрытую полифонию, подготовкой к двухголосному контрапункту может служить сочинение замкнутых одноголосных произведений, по образцу сюит и сонат Баха для одной скрипки или виолончели; они могут быть предназначены для этих же инструментов или для каких-нибудь других. Совершенствование практических работ по технике одноголосной линии всего целесообразнее сопровождать первоначальным наблюдением многоголосного стиля. Продолжительность этого предварительного изучения баховской полифонии, до перехода к технике соединения линий и к собственным двухголосным работам, зависит в значительной мере от техники владения инструментом; имея в виду, что превышающее чисто техническую сторону знание композиционных и стилистических особенностей игры на рояле и органе встречается довольно редко, не следует слишком ограничивать период теоретической подготовки.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

главным образом такая структура, при которой выделение отдельных голосов распределяется попеременно—между различными частями такта. Вследствие этого во всяком многоголосии прежде всего возникает явление, которое можно было бы назвать „комплементарной ритмикой“ (komplementäre Rhytmik).

Прежде всего она состоит в избегании совпадающих точек отдыха или пауз. Как только один голос достигает разряда, сейчас же является движение в другом, чтобы не произошло остановки в общем движении голосов; так, в следующем примере оба голоса взаимно дополняют друг друга, создавая общее движение шестнадцатыми, сперва чередуясь по четвертям, а затем (начиная со второй половины 2-го такта) дополняют друг друга внутри каждой четверти (пример 116, токката и фуга *fis* для ф-п.; из фуги):



Тот же закон комплементарной ритмики—например, в аллеманде из французской сюиты *h* (такты 6—9).

Таким образом, голоса не заслоняют друг друга, но объединяются, дополняя друг друга, в общем ритме двухголосия.

Точно также в многоголосии: см. напр., прелюдию *E* (W. K., II, такты 1—4). Здесь движение дополняет друг друга, чередуясь между тремя голосами, и объединяется в самом быстром движении темы, которое пронизывает всю прелюдию. Принцип комплементарной ритмики теснейшим образом связан с оживлением движения при нарастании напряжения. Лучше всего наблюдать эту технику в единичном конкретном случае. Например, двухголосная инвенция *B* начинается с темы энергичного движения: разбег тридцать вторыми, первоначальный порыв которых расширяется и поднимается более медленными шестнадцатыми до высшей точки b, после чего движение вновь падает; 1 такт инвенции продолжает это нисходящее движение в виде обращения мотива.

Уже здесь наблюдается закон формообразования, по которому голос, заключающий главное движение, сосредоточивает на себе

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

внимание, тогда как другой отступает в это время на задний план. Принцип комплементарной ритмики находит дальнейшее выражение в этом разделении движения, способствующем подчеркиванию самых значительных частей линии. Так в 1 такте нижний голос поднимается спокойными восьмыми по контуру трезвучия. То же самое происходит в следующих двух тактах инвенции. Начиная с 4-го такта, движение разделяется иначе. В процессе развертывания происходит нарастание, выражающееся в более быстрой последовательности мотива тридцать вторыми. Вихреобразное движение повторяется в каждой четверти, тогда как раньше оно встречалось только один раз в каждой половине такта; кроме того, оно распределяется между обоими голосами. И в этой легкой ткани, почти приближающейся к одноголосию, проявляется с чрезвычайной яркостью тот же закон комплементарной ритмики; голоса просто уступают друг другу место благодаря полному паузированию. Несмотря на тонкое и прозрачное плетение линий, заполнение такта создает непрерывное движение и напряжение. Эта ткань постепенно уплотняется в дальнейшем развитии (напр., 12-й такт).

Но и здесь продолжается то же попеременное стушевывание голосов, для того, чтобы мотив 32-х выступил боле пластично. Вместе с этим следует отметить, что в двухголосном единстве не происходит остановки в раз достигнутом движении; движение 32-ми во время стремится вперед, при чем голоса дополняют друг друга. Только там, где нарастающее оживление достигает кульминации, на небольшом протяжении, этот мотив переходит к обеим линиям одновременно (такты 14 и 15).

Подобная комбинация одновременного движения, в обоих голосах в самом оживленном движении, возможна только на кульминациях, к которым приводит нарастание путем оживления и уплотнения тканей, и только после того, как двухголосие долгое время отчетливо воспринималась слухом.

Если бы с самого начала мотивы одинакового движения совпадали бы в обоих голосах, то голоса не воспринимались бы как самостоятельные, контрапунктирующие линии, два линеарных развития, а как главный голос, усиленный сопровождающим. Кроме того, если бы пренебречь здесь этим законом комплементарной ритмики, то все произведение потеряло бы свою равномерную текучесть. Начинать сразу с оживленной фигуры тридцать вторыми в обоих голосах—противоречило бы экономии средств нарастания.

Вслед за этой кульминацией ткань опять утончается, благодаря тому, что тридцать вторые делятся опять между обоими голосами, вступая на этот раз поочередно на каждой четверти и контрапунктируя с движением шестнадцатыми из второй половины темы, как например в стретто тактов 16—17.

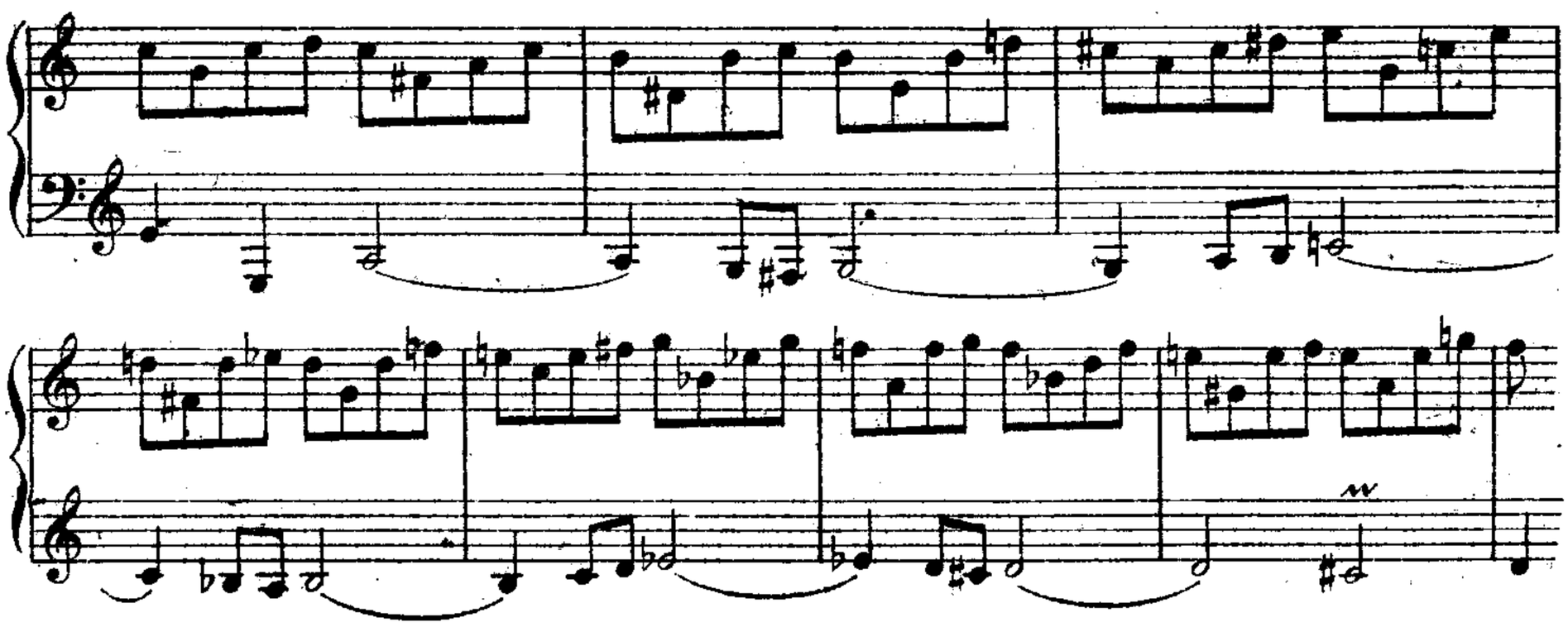
Во всем этом нарастании избегнута остановка движения в многоголосии; в обоих голосах заключено непрерывное стремление вперед; после высшей точки 14 и 15 такта облегчение происходит постепенно и незаметно, избегая внезапного прекращения движения. Это создается благодаря комплементарной ритмике, которая выравнивает движение, чередуя дыхание и напряжение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Дифференциация линейного движения.

К ритмическому взаимоотношению голосов предъявляется требование, чтобы одновременные линии контрастировали друг с другом. И здесь контраст заключается главным образом в оживленности голосов, как напр., в первом такте инвенции *B*, где энергическому движению темы противополагаются равномерные спокойные восьмые нижнего голоса. Подобное попеременное выделение более оживленного мотива по сравнению с более спокойным, встречаем также в начале прелюдии *h* (W. K., II). Еще более частая смена—в дальнейшей разработке (такты 32—36). Благодаря этому разделению движения выделяются наиболее оживленные фигуры.

Там, где в одном из голосов мелодия достигает пышного расцвета, пластическое выделение ее достигается, вместо ритмического отграничения, тем, что другой голос пробегает в оживленном равномерном движении, без дальнейшей ритмической дифференциации; так, например, в следующем, не имеющем себе равного по красоте, месте из дуэта *a* для ф-п. (тема см. прим. 89), где нижний голос, двигаясь в различных ритмических единицах, оплетается равномерными восьмыми верхнего голоса и развивается в большой мелодический путь (прим. 117):



Контрасты могут заключаться и в самой пластике одновременных отрезков линий. Так, например, образования, пробегающие по секундам, комбинируются с линиями, раскидывающимися по аккордовым контурам. Тот же прием контраста, что мы набюдали в развертывании одноголосной линии,—смена диатонических и аккордовых отрезков—в многоголосии становится одновременным. Путем такого контраста одновременные линии оттеняют друг друга, выделяя своеобразный характер каждой. Пример: инвенция *d* (такты 2—3): тема в нижнем голосе.

Точно также комбинации диатонических и хроматических линий в фуге As (W. K., II, такты 3—4). Вообще линейным образованиям широкого размаха соответствуют спокойные и простые контрапунктирующие голоса.

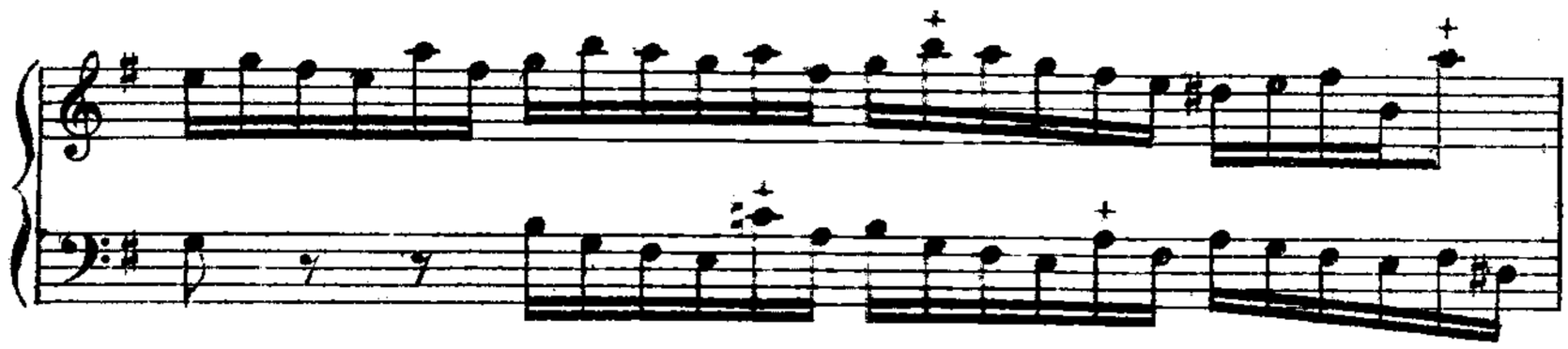
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Скрещивание кульминаций и нарастаний.

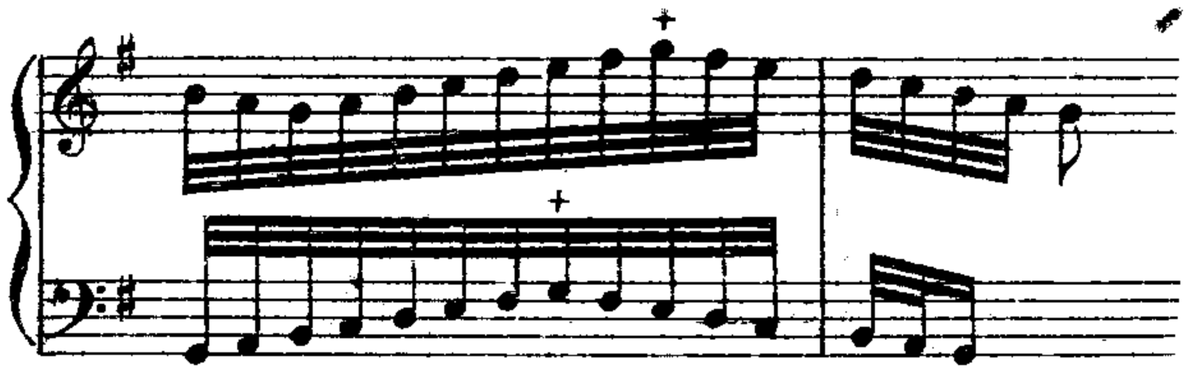
Самая сущность контрастов линейной пластики заключается, однако, в отношениях нарастаний. Кроме „комплементарной ритмики", о которой говорилось выше, одной из основных черт контрапунктической ткани является перекрещивание кульминаций. Высшие или низшие точки мелодических развитий в двухголосии никогда не совпадают; разряд напряжений в одном голосе всегда совпадает с развитием в другом; развитие это может быть направлено как в сторону роста напряжения, так и в сторону его убыли. Так, вершины отдельных фаз чередуются, будучи распределены между различными долями такта в инвенции *A* (такт 8).

Несовпадение кульминаций особенно существенно там, где (так же, как и в след. примерах) два голоса движутся в равных ритмических единицах, благодаря чему отсутствует ритмическая дифференциация, подчеркивающая двухголосие; в таких случаях полифонный характер поддерживается пересечением подъемов. В параллельно направленных подъемах с совпадающими вершинами исчезло бы подлинное линеарное многоголосие. Пример—в фуге *e* (W. K., I, такт 5, а также 24).

Аналогичный случай в дуэте *G* для ф-п. (прим. 118):



Это стремление избежать совпадения кульминаций особенно ясно обнаруживается в комбинации линий одинаковой скорости из дуэта *e* для ф-п. (прим. 119):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Еще пример кульминаций в трех голосах на различных долях такта в прелюдии *h* (W. K., I, такты 18, 21, 27).

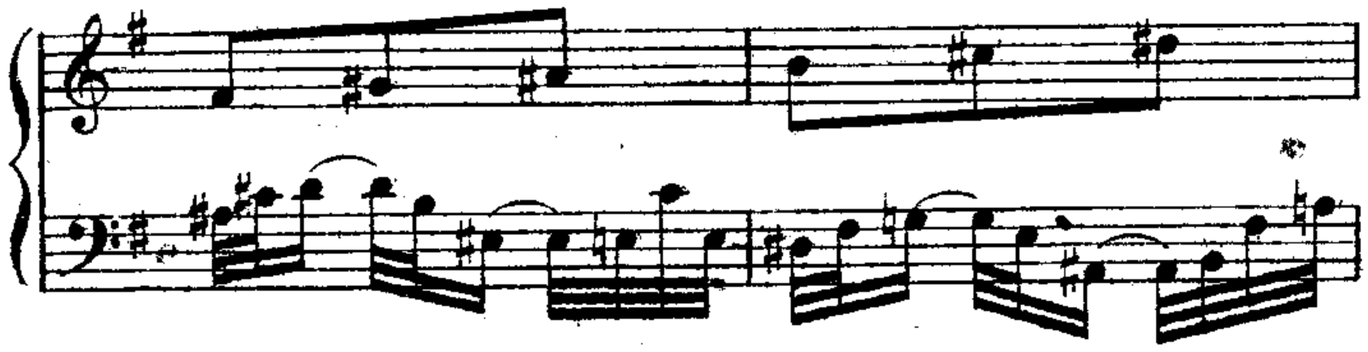
Если параллельное движение и встречается в баховской полифонии, то оно всегда означает убыль подлинного полифонического развития и упрощение многоголосия усилением одной из линий параллельными терциями и секстами; в смысле большей полноты звучания, это усиление приближается к простому унисону. (Иногда два контрапунктирующих голоса на короткое время даже соединяются в октаву (см. двухголосную фугу *e*, W. K., I), что конечно всегда означает динамическое усиление одноголосной линии).

Это движение двух голосов параллельными терциями и секстами, т. е. ослабление контрапунктического принципа, может, следовательно, применяться как одна из возможностей разряда после нарастания; она находится на полпути к развитию только одного голоса, который часто прерывает многоголосие. Но это совпадение высших точек следует все же считать за отклонение от основного характера линеарного многоголосия, т. е. независимости линеарных нарастаний друг от друга.

В подобном же смысле Бах помещает параллельные терции или сексты в мнимом голосе; в таких случаях второй голос служит лишь усилением и подчеркиванием линии, скрытом в первом. Но большей частью даже этот мнимый голос, багодаря экономии средств, еще более подчеркивает полифонный характер, являясь самостоятельной контрапунктирующей линией; в реальном голосе, пробегающем в одинаковых ритмических единицах с мнимыми, высшие и низшие точки перекрещиваются с высшими и низшими точками мнимого голоса.

Безграничная утонченность баховского искусства проявляется в особенности там, где она применяет мнимые голоса при нарастаниях, пользуясь переходом от параллельного движения к перечислению с реальным голосом. Так, напр., в прелюдии *G* (W. K., II) из параллельного движения восьмых и мнимого голоса в верхней линии (начало прелюдии) позднее создается нарастание благодаря перекрещиванию кульминаций (такты 11—12).

Чаще всего кульминация приходится на том месте, где у другого голоса или пауза, или выдержанный тон (напр. в фуге *d*, W. K., I, такты 3—5) или же в фуге *Es* (W. K., I, такты 3—4). В следующем примере из дуэта *e* для ф-п. постепенный подъем верхнего голоса каждый раз совпадает с остановкой в нижнем голосе, вследствие чего оба голоса оттеняют друг друга (прим. 120):



Из вышеприведенных примеров видно, что оживление [illegible] или его кульминация особенно ясно выступают, если в другом голосе

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

кульминации синкопически задерживаются. Если две темы противопоставляются друг другу, то в одной из них наиболее характерные моменты и кульминации появляются там, где в другой спокойные, выдержанные тоны, напр. в фуге *fis* (W. K., I, такты 4—6). Это перекрещивание кульминаций составляет один из существеннейших законов полифонного письма. В особенности ясно оно проявляется там, где оба голоса изгибаются по аккордовым контурам; в линиях такого рисунка вершины всегда находятся на различных долях такта (см. напр. инвенцию *A*, такт 12).

Здесь обнаруживается наиболее яркая противоположность аккордовому письму; если бы высшие и низшие точки кривых постоянно совпадали, то это была бы чисто гармоническая фактура; голоса представляли бы не что иное, как ритмическое движение разложенных аккордов; контрапунктический характер исчез бы совершенно; но именно в этом кажущемся приближении к гармонической фактуре с особенной ясностью сказывается стремление голосов сохранить свою независимость, благодаря несовпадению их. Баховское двухголосие всегда представляет причудливую картину прорезающих друг друга волн, то вырастающих, то сглаживающихся, по очереди одерживающих победу.

Пересечение кульминаций может принимать разнообразнейшие формы; ни в каком случае нельзя сказать, что нарастание одного голоса всегда совпадает с падением другого [1]); более интересна техника частично параллельных нарастаний, у которых лишь вершины раздвинуты на некоторое расстояние. Например, в тактах 8—10 инвенции *g* начинается подъем, достигающий тремя уступами тона a; ему противополагается нижний голос, который сперва спускается до d, затем от этой нижней точки (третья четверть 2-го такта) начинается подъем, который далеко заходит за кульминацию верхнего голоса, отчасти совпадает с его спуском и достигает во II четверти 3 такта высшей точки, которая выступает еще ярче благодаря тому, что в верхнем голосе спуск уже закончен.

Подобное же пересечение подъемов мы видим, напр., в трехголосной инвенции *e* (такты 26—26), где подъемы сперва параллельны, но затем нижний голос пережидает высшую точку верхнего.

Аналогичное явление при нисходящем направлении в следующем примере: оба голоса сперва параллельно спускаются и затем нижний голос продолжает движение уже после самой нижней точки верхнего голоса (прелюдия *e* W. K., II, такт 7). Это явление доказывает все тот же основной принцип всякой линеарно-контрапунктической техники, который, путем искусного распределения напряжений и разрядов в комплексе голосов, ни на минуту не допускает ослабления внутренней динамики. Там, где в одном голосе задер-

---

[1]) Последовательно проведенное интервал за интервалом встречное движение не соответствует требованиям одновременного, независимого друг от друга, линеарного развития, ибо оно в сущности является не противоположностью данного голоса, а его обращением, т. е. находится в зависимости от него. Таким образом, использование точного обращения темы является, собственно говоря, одной из разновидностей имитационной техники.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

живается движение, в другом должно наступить повышение энергии [1]).

Итак, та же основная черта отличает как одноголосную линию, так и многоголосие старой полифонии от классически-гомофонного стиля; в противоположность господствующим там равномерно-периодическим остановкам, в полифонии царит ничем не прерываемый поток энергии. Линеарность всегда пронизана напряжением и стремительным движением. В баховском контрапункте всегда скрыто некоторое волнение, беспокойство.

Это явление постоянной насыщенности напряжением основано на своеобразии мелодических линий линеарной полифонии, сущность которых заключается в постоянной энергии развитий их кинетического напряжения. Следствием этой же характерной особенности—постоянно-неспокойного движения—является еще один признак баховского контрапункта: сильная насыщенность диссонирующими звучаниями. На больших протяжениях, иногда даже в течение целого произведения, Бах избегает одновременного аккордового каданса во всех голосах, и следовательно полного консонанса. Подобного рода каданс встречается обыкновенно в связи со всей формой, отграничивая ее главные части. Но в течение развития совершается непрерывная игра напряжений, сцепленных между собой диссонансов; там, где разрешается аккордовый диссонанс, т. е. септима или нона, или же задержание, сейчас же в одном из других голосов возникает новый. Это наблюдается в особенности часто в сочинениях с тремя и большим числом голосов; двухголосие богаче консонирующими интервалами, хотя и не теряет вследствие этого богатства напряжения (обусловленного линейной энергией). Отмечу, как особый технический признак, что баховское многоголосие избегает консонирующих созвучий на сильных долях такта. Плох тот контрапункт, который гладко приходит к консонирующим остановкам, совпадающим с сильными долями; в нем не хватает самого существенного: момента беспокойного стремления в линеарном развитии, которому подчиняются и вертикальные отношения, постоянно

---

[1]) Поэтому совершенно неправильна обычная система преподавания, состоящая преимущественно в работе над cantus firmus'ом, т. е. заданным голосом, в медленном равномерном движении. Нужно исходить из того, что полифонная фактура достигается общим движением, а не из технической возможности приписать к данному голосу несколько других. Основой полифонии прежде всего служит равномерность голосов; преобладание одного голоса легко вводит в заблуждение ученика, создавая возможность развития гомофонного ощущения. Уже в самых первых ученических работах контрапунктика должна состоять из эскизов свободного многоголосия, лучше всего на основе мелких полифонических форм: прелюдий, инвенций и т. п. Конечно, работа над cantus firmus'ом, т. е. уменье прибавлять голос к уже имеющимся, полезна в качестве отдельного технического упражнения (главным образом для техники последовательного вступления голосов в экспозициях); но ее нельзя ставить во главу учения о контрапункте; именно создание линий, связанных между собой распределением напряжений и подъемов, взаимно дополняющих друг друга, остается в технике cantus firmus'а без внимания. Самая грубая ошибка—из двухголосного сочинения делать трехголосное, прибавляя новый голос к уже написанному; при этом совершенно игнорируется единство всей многоголосной композиции. Во многих учебниках помещены двухголосные примеры, к которым убедительно рекомендуется приписывать третий голос. Дальше подобного рода механизации в обучении искусству, пожалуй, некуда идти.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

образуя диссонансы. Еще чаще, чем аккордовые диссонансы септим и нон, в баховском стиле встречаются задержания. На обширных протяжениях мы находим целые цепи задержаний. Это богатство напряжения соединяется с требованием величайшей гармонической силы и насыщенности; ибо каждая отдельная линия контрапункта с ее мнимой полифонией стремится к обогащению полноты звучания всего произведения.

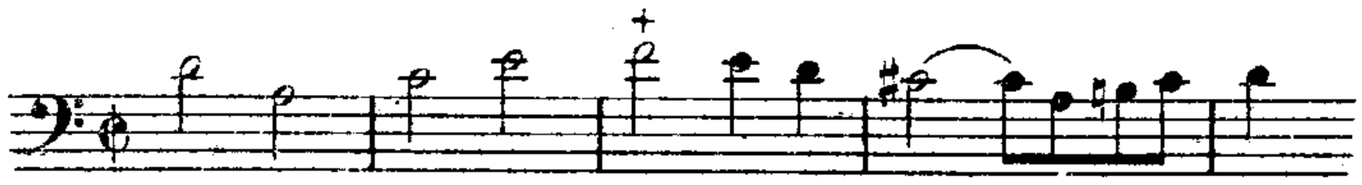
Глава вторая.

Влияние динамики движения на отношения созвучий.

Обострение кульминационных оборотов.

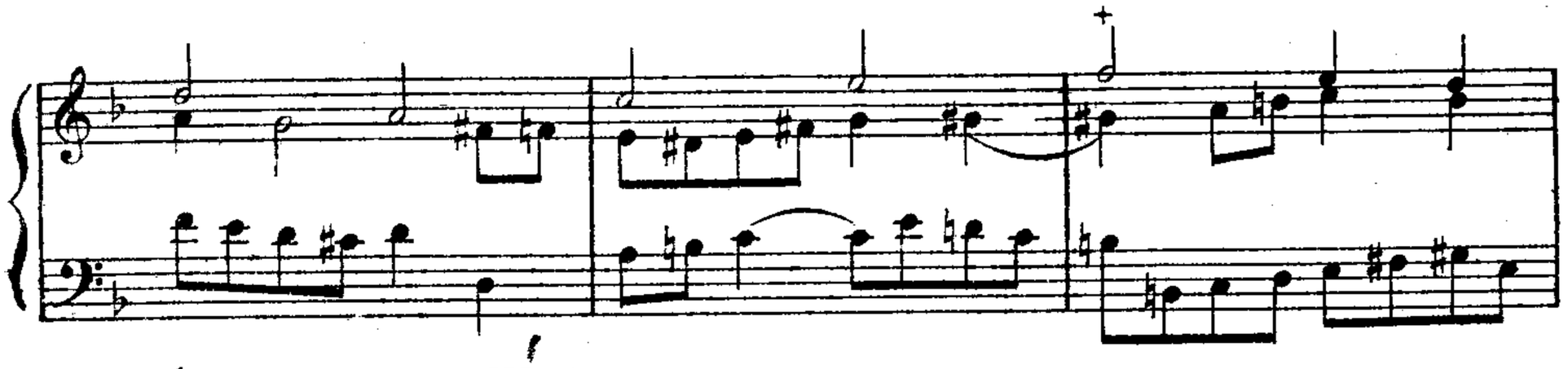
Вся полифонная ткань в целом стремится к увеличению пластичности отдельных линий; кроме упомянутых явлений—дополняющей ритмики и перекрещивания нарастаний отдельных линейных фаз, этому служит еще определенное взаимодействие первоначальных линеарных отношений и участвующих в них вертикальных отношений; взаимодействие это еще обостряет некоторые характерные черты баховских линий. Созвучия, образуемые линеарным многоголосием, не только прибавляют гармоническую полноту, но кроме того соответствуют энергии данного линеарного напряжения и усиливают его выражение. Определенные моменты движения (например, перемена направления), с одной стороны, а с другой—диссонансы, появляющиеся в созвучиях, вступают во взаимодействие. Так, если за движением, восходящим к вершине, следует обратное нисхождение, то заключенный в этой поворотной точке разряд напряжения пластически дополняется яркостью диссонансов: или же, при большой протяженности высшего тона, в то время как он еще звучит, между остальными голосами образуются созвучия, присоединяющие к нему напряжение устремленного вниз диссонанса, и таким образом участвующие в перемене направления движения. Таким способом в особенности подчеркивается в многоголосии пластика тем. Например, в теме хроматической фуги, в третьем такте появляется восходящее движение, повторяющее мотивы первого и второго тактов; оно достигает тона b и от него поворачивает обратно. Сплетаясь с другими голосами, эта вершина образует диссонирующее столкновение, из которого возникает обратное движение (т. 21).

Аналогично этому, вершина темы из Kunst der Fuge (Fuga III пр. 121):

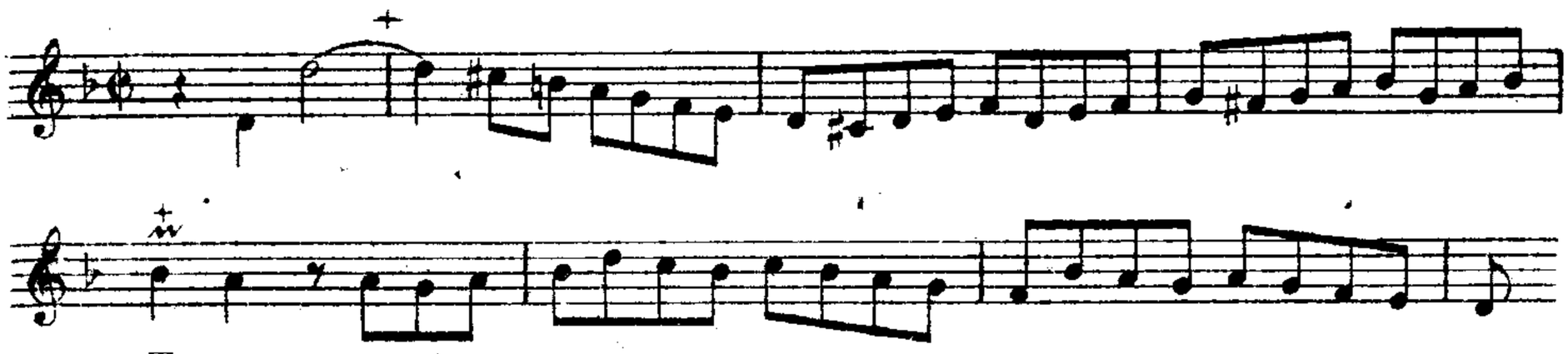


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

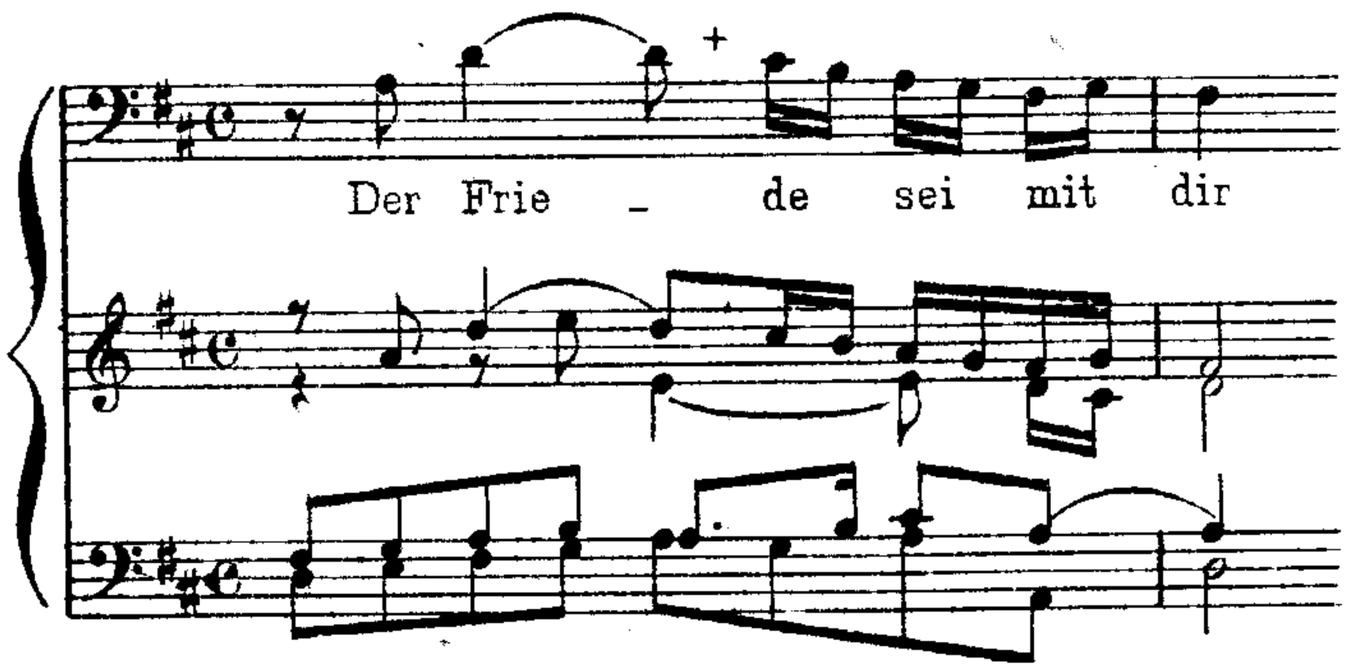
благодаря присоединяющимся к ней в многоголосии созвучиям, насыщается напряжением, увеличивающим ее стремление к перемене восходящего движения на нисходящее (прим. 122):



Аналогично в IX фуге из Kunst der Fuge, в перемене движения после обеих высших точек участвуют также диссонирующие созвучия, как, наприм., при вступлении темы в басу (прим. 123):



Таким же образом, в III теме фуги *cis* (W. K., I), поворот движения на кульминации совершается под влиянием диссонирующего созвучия, уже начиная с первого вступления (такт 49), а также и в дальнейшей разработке (такты 82—87). В следующих примерах диссонирующие созвучия, аккордовые диссонансы или задержания, усиливающие стремление вниз, возникают только после наступления кульминации и в продолжении ее (прим. 124):

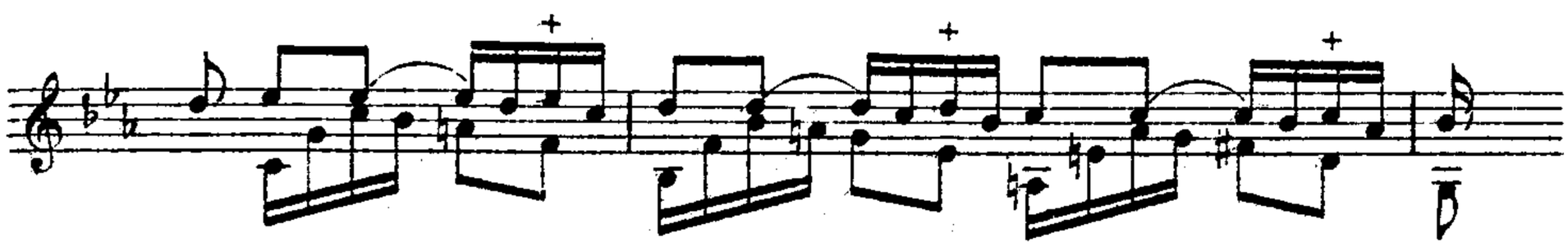


Линейная пластика и образование диссонансов связаны между собою не только в тематических образованиях. Например, в интерлюдии из фуги *H* (W. K., II) верхний голос широко развивается $\overline{h}$—$\overline{\overline{h}}$ и достигнув кульминации переходит в обратное движение; стремление к перемене движения усиливается благодаря появлению диссонанса (cis, такты 68—71).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Точно также в прелюдии *h* (W. K., II т. 14—15) вершины полутактовых дуг верхнего голоса образуют аккордовый диссонанс. В фуге *H* (W. K., II, такты 5—7) возникает контрастирующий с темой нижний голос (тематически являющийся ее уменьшением), круто поднимающиеся дуги которого, также достигнув вершины, принуждены обратиться вниз, благодаря образующимся диссонансам.

Подобным же образом, в тактах 4—5 из интерлюдии фуги *Es* (W. K., I) к нисходящей линии верхнего голоса присоединяется, усиливая ее пластичность, ряд диссонансов; каждый из них сообщает соответствующему мелодическому тону направленную вниз энергию аккордового диссонанса. Это явление диссонанса, возникающего уже после кульминации и побуждающего к обратному движению, в особенности типично для вершин, синкопически задерживаемых до следующей сильной доли такта. Так, тема фуги из токкаты и фуги *c* для ф-п. спускается, начиная с вершины в виде ступенчатого мотива; в многоголосии каждый раз перед нисходящим движением появляется диссонанс (пр. 125):



Это взаимодействие энергий линейного движения и созвучий используется как средство получения напряжения в разработках. Так, в теме из инвенции *D* вершины сперва образуют консонирующие интервалы с другими голосами (такты 3 и 4). Позже, при отклонении в доминанту (такт 13), при новом вступлении темы, пластика значительно усиливается, благодаря появлению диссонирующих тонов в момент поворота движения.

Взаимодействие линеарных напряжений и диссонирующих образований.

Поворот движения вверх также сопровождается, хотя реже, столкновением нижней точки с диссонансом. Напр., тема фуги *cis* (W. K., II) после резкого скачка на квинту вниз, вновь поворачивает наверх; при вплетении ее в многоголосие, самый нижний голос часто сталкивается с диссонансом, который сообщает движению обратное направление, напр., при втором вступлении темы (такт 3), или в тактах 16—18 и 30.

Также движение характерной фигуры тридцать вторыми в прелюдии *g* (W. K., I) приобретает большую пластику и энергию, когда его нижний тон сталкивается с диссонансами (такты 9—10).

В тактах 76—80 из прелюдии *B* (W. K., II) обе линии, пробегающие с одинаковой скоростью в противоположных направлениях, при каждом повороте движения получают новый толчок вследствие образующихся диссонансов; таким образом, благодаря вертикальным отношениям необычайно обостряется характер движения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В трехголосной инвенции *f* (одном из интереснейших произведений Баха в контрапунктическом отношении) сама вершина характерного мотива, появляющегося в 3 такте в нижнем голосе, заключает чисто мелодическую энергию, напряжение которой стремится на секунду вниз. Эта вершина сплетается в многоголосие, образуя диссонанс и отталкиваясь от него (такты 3 или 24). В часто встречающемся в этом произведении видоизменении того же мотива (напр., такт 4), выражение движения состоит в стремлении на полтона вверх (в конечный тон мотива); в многоголосии это же напряжение дополняется вертикальными отношениями; первый тон становится диссонансом, а последний появляется как его разрешение (такт 4 и т. д.).

Во всех подобных случаях, согласно обычной теории, диссонирующее созвучие считалось бы за первоначальное явление, и линейное развитие—за следствие его, напр., в цепи задержаний, образующейся в указанных выше тактах из фуги Es (W. K., I, т. 4—5); но правильное контрапунктическое чутье должно подсказать, что здесь имеет место обратное соотношение. Первоначальным и основным является здесь, как и во всякой настоящей линеарно-контрапунктической ткани, путь линеарного движения, оказывающий влияние на образование созвучий; основа—всегда мелодическое напряжение, а не диссонирующие аккорды. Динамика вертикальных комплексов подчинена влиянию линеарной динамики.

Чрезвычайно характерно в этом отношении вплетение в контрапунктическую ткань часто встречающейся у Баха темы из прелюдии английской сюиты *F*. Тема эта заключает постепенный ступенчатый подъем (см. такты 39—41).

В то время как тоны на I и III четвертях этих тактов образуют диссонансы, каждый раз усиливается энергия мелодического напряжения, заставляющего мотив стремиться вверх. Так, из d (после первой тактовой черты), возникает продолжение движения к e,—e является переходом к f и т. д. Поэтому разрешением тона d (после первой тактовой черты) следует считать верхний смежный тон, т. е. e (вторая четверть), являющийся целью всей фразы восходящего движения, а не нижний смежный тон, как это следовало бы согласно гармонической точке зрения. Этот тон cis, лишь задеваемый как шестнадцатая, ни в каком случае не является разрешением, а наоборот, служит началом нового движения, поднимающегося на одну ступень вверх.

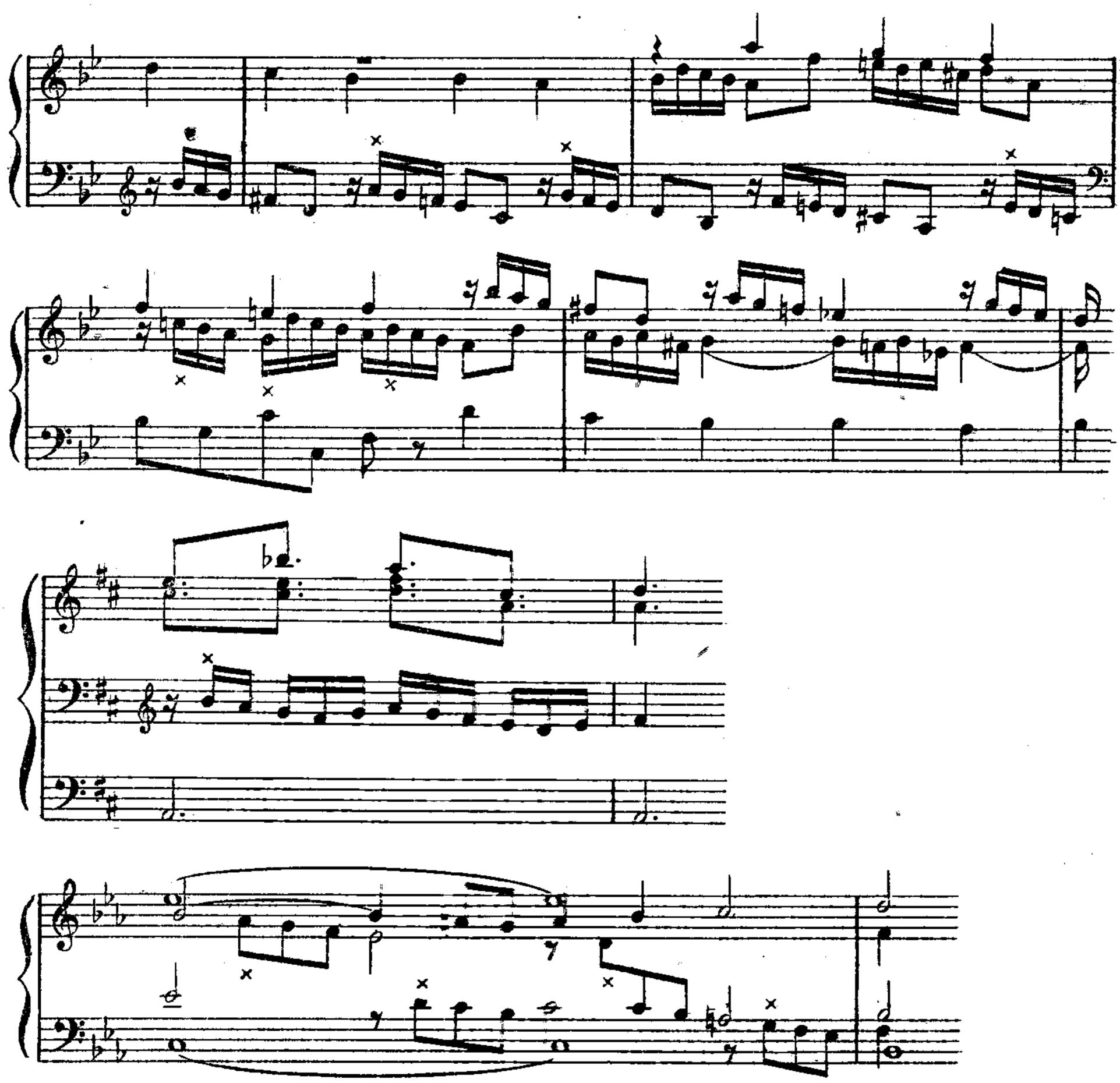
В линеарной структуре моментом, определяющим разрешение, является разряд мелодического напряжения, а не чисто гармоническое разрешение диссонанса, которое последовало бы вниз. Также и дальше (такт 41)—все время происходит разрешение диссонанса в верхний смежный тон.

Точно так же в обращенном движении темы в том же произведении в соответственных местах образуются диссонансы, сперва в верхнем, а потом в нижнем голосе; ибо в обращении темы также заключена мелодическая энергия, на этот раз направленная вниз (такты 76—82).

В прелюдии *b* (W. K., I), имеющей гармоническую структуру, та же тема образует диссонансы на аналогичных местах (такты 1—2). То же усиление линеарной пластики и обострение характера движения часто наблюдается в восходящих, или нисходящих затактовых

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

фигурах быстрого движения. При сопоставлении с другими голосами, свободно вступающий первый тон часто наталкивается на диссонанс, увеличивающий силу стремления вверх или вниз (прим. 126[1]), 127[2]), 128[3])).



Также в хроматической фуге (такты 106—109 и 146—147).

В двух последних примерах своеобразный характер вступления затактовых мелодических фигур на диссонансах тесно связан с органной и ф-п. техникой; линии, возникающие в новом голосе, вытекают из другого и кажутся его продолжением; так, в последнем примере, во второй четверти затактовая линия верхнего голоса кажется продолжением тона d, тематического среднего голоса; подобное же явление во второй четверти 3 такта.

[1]) Органная фантазия: „Valet will ich dir geben".
[2]) Органная прелюдия: „Valet will ich dir geben".
[3]) Хоральная прелюдия для органа: „Kyrie, Gott heiliger Geist".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мощное пластическое выражение энергии движения, заключенное в линиях, часто сопровождается обострением движения, благодаря образованию хроматического вводного тона перед целеполагаемым тоном; таков, например, полный энергии круто поднимающийся вверх мотив из трехголосной инвенции *f* (2 такт).

Подобные линейные образования непосредственно влияют на созвучия, получающиеся при многоголосных комбинациях; они вызывают появление альтерированных аккордов; из напряжения этих последних возникает стремящаяся вверх энергия, которая соответствует оживленному характеру линейного движения и подчеркивает его (такты 3 и 4).

Также и при обращениях мотива, повышенному напряжению хроматики вводного тона, направленного к нижней точке, соответствуют сопровождающие ее диссонансы и альтерированные аккорды (такты 29—31), в третий раз движение мотива усиливается только диссонансом, но не происходит хроматического приближения вводного тона к конечному as.

Благодаря мелодической интенсивности вводных тонов (как ладовых, так и хроматических), возникают заостренные вершины преимущественно в конце восходящего движения (см. III гл., I отд.). Это же ощущение побуждает Баха к последующему заострению вводным тоном даже тех вершин, которые достигаются не через вводный тон, а скачком (см., напр., 1—2 такты сарабанды французской сюиты *h*, 1—3 такты трехголосной инвенции *d* и т. д.).

При вплетении подобных линий в многоголосие обострение вводного тона всегда сопровождается участием диссонирующих аккордов. На их обязанности лежит подчеркивание остроты вводного тона. Обыкновенно этой цели служит появление вместе с доминантовым кадансом диссонирующего задержания на высшем тоне, перед вливающимся в него вводным тоном, как напр., на высшей точке темы примера 129 (фантазия и фуга для ф-п. *D*; тема из фантазии):

Глава третья.

Явление нарастания в многоголосном движении.

Возрастание звуковой насыщенности и конденсирование движения.

Технические средства нарастаний в многоголосии в общих чертах соответствуют таковым же в одноголосной линии. И здесь из распределения нарастаний выливается общая форма. Нарастание в

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

многоголосном комплексе развивается как единство, как одноголосная линия. Мелкие многоголосные формы (прелюдии, инвенции и т. п.) подобны таковым же одноголосным: тональный план представляет в начале развитие в направлении доминанты, в средней части более оживленные модуляционные отклонения и возвращение к основной тональности в конце. То же развитие нарастания лежит в основе различных частей сюит или партит, хотя их форма, вследствие происхождения из равномерной периодичности определенных танцев, в большей или меньшей степени испытывает влияние симметрии и периодизации.

Остальные явления нарастания в полифоническом произведении совершаются или параллельно с этим гармоническим планом, кульминация которого находится в средней части, или же пересекают его. Тогда кульминация напряжения находится в конце, т. е. происходит непрерывное нарастание от начала до конца. Этот последний случай встречается большей частью в фугированных формах, но довольно обычен и в простейших мелких формах.

Но, начиная с самых мелких многоголосных форм, мы должны исходить из того, что всякая музыкальная форма представляет внутреннее развитие; поэтому *технические возможности развития нарастаний* в полифонных сочинениях принадлежат к существеннейшим основам контрапунктического развития формы.

Простейшее нарастание, связанное с внешней динамикой звучания, состоит в увеличении числа голосов; оно встречается, главным образом, в развитии фугированных форм. В простейшем виде оно заключается в каждой экспозиции, состоящей в постепенном вступлении всех голосов. Но подобный рост звучности, от одного голоса до всех, за немногими исключениями, почти не встречается на остальном протяжении формы. Здесь другие технические средства нарастания, а именно: все голоса никогда не звучат долго *одновременно*, число их часто уменьшается, ткань становится более прозрачной, и всегда остается простор для смены звучности. Другой вид нарастания уже затрагивался в связи с комплементарной ритмикой; было указано, что по мере приближения к кульминации наступает ускорение движения, состоящее в том, что более оживленные мотивы сжимаются в более тесную последовательность. Этим повышается напряжение в мелодическом многоголосии. См. напр., такт 20 фуги *D* (W. K., I), с пробегающим движением тридцать-вторыми из начала темы.

Легкие затактовые тридцать-вторые темы прелюдии *A* (W. K., II) сгущаются в дальнейшем развитии (напр., такт 57) и т. д.

Техника оживления ткани, как один из принципов нарастания.

Это явление соответствует простейшей форме нарастания в одноголосии, состоящей в росте мелодического оживления. Точно так же внутри многоголосия, вместе с возрастающей к средней части интенсивностью совершается постепенный переход от более медленных мотивов к более оживленным. Как и в одноголосном развитии, наибольшее искусство и своеобразие заключается здесь в неуловимости этих переходов, в технике постоянного текучего развития; всякое внезапное изменение движения, все, что могло бы так или иначе напомнить

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

о принципе группировки, противоречит подлинному контрапунктическому письму, которое, как и мелодика, является искусством развития. То же относится и к спуску после кульминаций. Даже при беглом взгляде можно убедиться, что эта техника господствует во всех формах Баха; лучше всего ее изучить на отдельных случаях. В более крупных произведениях она часто диктуется тем, что вступающие друг за другом темы носят все более и более оживленный ритмический характер, так напр., в фуге fis (W. K., II) в трех темах, последовательно появляющихся в разработке, мы видим возрастающее оживление мелодического движения (такты 1-3, далее такты 20-21 и, наконец, такт 36). Аналогичные примеры — II тема фуги *H*, W. K., II, и II тема фуги *cis*, W. K., I).

Движение этих тем направляет всю разработку фуги по пути непрерывного нарастания. Спокойное изложение первой части, благодаря увеличению ритмической энергии во второй, пунктированной теме, переходит в широко развитую вторую половину фуги, насыщенную возрастающим беспокойством оживленной мелодики третьей темы. Здесь появление новых тем является разрядом предыдущего роста напряжения: их ритмы кажутся естественным продолжением многоголосного развития.

В трех темах фуги *cis* (W. K., I) находим подобный же рост энергии. Обзор всей концепции фуги показывает, каким образом отношения нарастаний определяются этими темами. Первая часть (экспозиция и I разработка), медленного движения, представляет мощное развитие заключенного в теме восходящего движения, нагромождающегося друг на друга (до 35 такта). Со второй темой начинается оживление, захватывающее все большее и большее число голосов; из него вырастает полная напряжения энергия третьей темы, стреттообразно переплетающейся с движением шестнадцатыми в разработке; вместе с постепенным успокоением к концу, доминирующей становится опять (как в начале) первая часть темы. В этом процессе следует изучать самое существенное свойство техники нарастаний: незаметность перехода от медленных ритмических единиц к быстрым. Первое, едва заметное оживление медленных единиц происходит уже в пятом такте; там оно еще не разрушает характера нагромождающейся тяжести, потому что развивающаяся четвертями и иногда восьмыми линия находится в низком регистре и сохраняет присущий ей характер тяжести; дальнейшее насыщение первой части (до 35 такта) четвертями и восьмыми совершается очень постепенно; участие в этом движении принимает сперва один из голосов, и только очень понемногу их число увеличивается. Это чрезвычайно искусно сделанное нарастание типично для баховского полифонного развития вообще. Некоторые детали помогают уяснить этот процесс, вся тонкость которого, однако, может быть понята только из охвата всей фуги в целом: сперва на небольшом протяжении появляются два голоса в более скором движении, чем половинными нотами (в 9 такте). Далее опять в целом ряде тактов движение четвертями совершается только в одном из голосов, переплетающимся с развитием главной темы. Затем—постепенный рост одновременного оживления в нескольких голосах (такты 21-27). Таким образом, появление вто-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рой темы, резко контрастирующей по характеру с первой, настолько подготовлено предшествовавшим движением восьмыми, что не составляет внезапного ритмического контраста с предыдущими тактами (такты 31-36).

Движение второй темы также постепенно захватывает все большее число одновременных голосов. В особенности искусно происходит ритмическое приготовление третьей темы; она появляется в 49 такте в качестве совершенно нового контрастирующего мотива; но и движение незаметно вводится ранее; уже в тактах 41-42 предваряется развитие ее тематической фигуры, скрытое в среднем голосе; как только уничтожается синкопическое задержание верхнего тона, тема выступает с новой яркостью. Но эта скрытая форма третьей темы подготовляется фигурами восьмых еще раньше (напр., в нижнем голосе такта 40). Корни же ее восходят к 5 такту фуги.

Всякое движение в контрапунктическом сочинении развивается из первоначального толчка, образующего все новые волны; появившись в одном голосе, оно постепенно распространяется на большее количество одновременных голосов, насыщая весь линейный комплекс разрастающимся оживлением. Так же, как в одноголосной линии, в этой технике нарастаний главное состоит в том, чтобы раз достигнутые ритмические единицы уже не терялись, а, появившись сперва в виде незаметных затактовых фигур или изредка мелькающего ритмического оживления, постепенно завладели бы всем движением.

Линеарные нарастания в многоголосной ткани.

Следующий прием нарастания в многоголосии, идущий рука об руку с остальными, также соответствует нарастанию в одноголосной линии — росту интенсивности в самой линеарной пластике. Сами линейные фазы становятся более беспокойными и захватывают большие интервалы; фигуры, бывшие вначале спокойными и плавными, постепенно искажаются и принимают фантастические очертания. Мотив или тема, также как и в одноголосии, пространственно увеличивается. Так например, мотив восьмых 1 такта из трехголосной инвенции *f* появляется в различных перевоплощениях (такты 21-22). Точно также первый мотив из темы аллеманды французской сюиты *h* вытягивается в причудливые образования (например, в тактах 23-24). Повышение развития в отдельных линиях по направлению к высокому регистру захватывает в многоголосии прежде всего верхние голоса, как наиболее ярко звучащие. И здесь, как в одноголосии, образуются новые восходящие кривые, объединяющие кульминации нескольких фаз. И в многоголосии весьма существенно то же явление, что два одинаковых тона никогда не бывают кульминациями отдельных фаз верхнего голоса. В особенности приближение кульминации всего произведения определяется объединяющими линиями подъема, раскидывающимися на большое протяжение, причем интенсивность окончательного разрешения в самый верхний тон обыкновенно повышается появлением вводного тона. Высшие тоны верхнего голоса часто совпадают при этом с кульминацией всей формы. Но там, где многоголосие достигает высшей

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

точки развития, нижние голоса не следуют за подъемом верхних. Подобное передвижение всего линейного комплекса в верхний регистр привело бы не к нарастанию, а к утончению звукового массива, т. е. к уменьшению напряжения; такого рода утончение часто используется для оттенения главных, более компактных частей, выступающих, благодаря этому, на передний план.

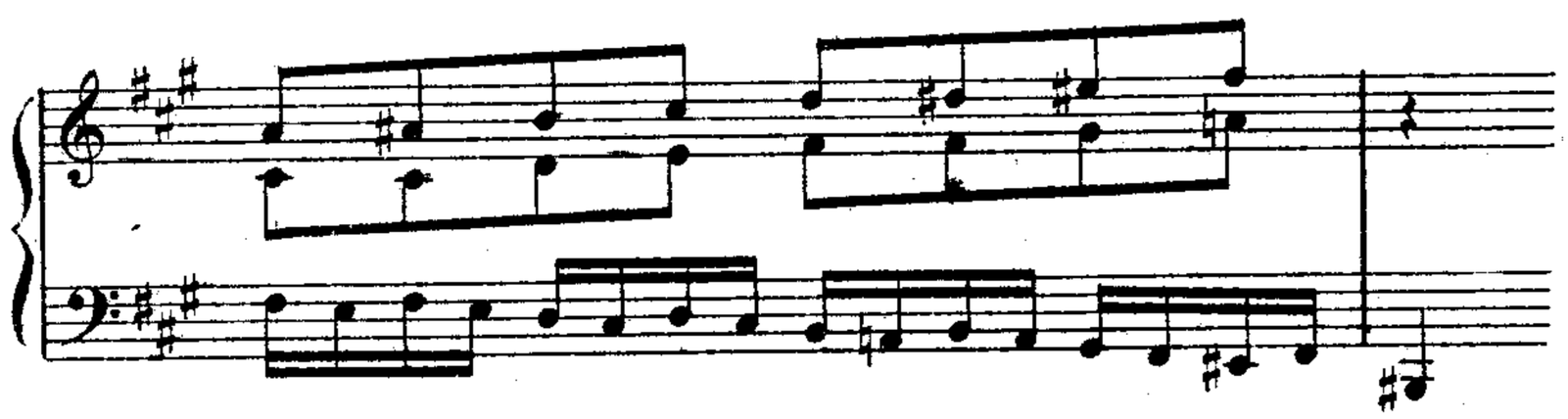
По отношению к целому произведению нарастание всегда является (как и в одноголосной линии) пространственным расширением, увеличением вертикального разреза линейной ткани; таким образом, вершинам развития соответствует не подъем нижних голосов, а наоборот, постепенное опускание их в нижний регистр. Это разрастание в мощный широкий поток в особенности свойственно ткани, в которой больше двух голосов. Пространственное расширение многоголосия обусловливает в чисто динамическом отношении crescendo, прилив полноты звучности. Таким образом нисходящее движение нижних голосов не означает убыли интенсивности, как обычно при нисходящей линии. Отсюда вытекает следствие, имеющее немалую важность для исполнения. В противоположность общему правилу до-классического мелодического стиля, эти нисходящие линии баса должны не уменьшаться в звучности, а наоборот, приобретать бо́льшую массивность, потому что они означают подъем, нарастание. Прежде всего следует обращать внимание на внутренний рост и становление всего линейного комплекса, подчиняющие себе развитие отдельных линий. Вместе с этим, развитие линеарной ткани в ширину связано с возникновением большего свободного пространства над басом, движение которого, благодаря этому, приобретает больший размах. Поэтому нисходящие басовые линии следует всегда исполнять crescendo, если они изолируются в нижнем регистре[1]). Например, в прелюдии *h*, W. K., I, такты

---

[1]) Все отклонения от общего принципа, по которому восходящее движение означает развитие, основываются на внутренней динамике; так, напр., внутри замкнутой фазы возрастающая сила увеличивающихся скачков вниз не только в басу требует в исполнении пластического crescendo, ибо чем больше интервалы, на которые раскидывается линия, тем сильнее заключенная в ней энергия нарастания. (Несколько иначе обстоит, когда новая линейная фаза начинается с отнесенного вниз тона; в таком случае этот низкий тон, конечно, должен звучать слабее, потому что он является началом новой волны, а не разрядом энергии предыдущих тонов). Надо не механически применять общие правила, а вникнуть в динамический принцип в целом. Поэтому, в противоположность общему правилу, оживленность развития может уменьшаться вместе с движением вверх, а переход к ритмически возбужденным, причудливо извивающимся линиям будет требовать crescendo при движении вниз. Но все же следует заметить, что рост возбуждения в линиях редко бывает связан с нисходящим развитием; чем больше проникаешь в пластику движения старой полифонии, тем более удивляешься величественной простоте динамического принципа, согласно которому всякое восхождение означает нарастание, всякий спуск — убыль напряжения; внутренняя сила бесконечной смены переплетающихся динамических кривых требует соответствующего внешнего напряжения. Для степени crescendo определяющей является, конечно, быстрота нарастания, точно так же, как для степени diminuendo — быстрота разряда; она колеблется у Баха между внезапным взрывом и медленно развертывающимся процессом, отдельные стадии которого незаметно переходят друг в друга. При этом не следует забывать, что даже и внезапные развития оттенков не должны быть резкими; баховское инструментальное искусство, основанное на органной звучности, не допускало изменения силы в отдельных линиях общего комплекса. Указания динамических оттенков, встречающиеся в изданиях, не при-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

15-17. Аналогичный пример — в фуге *fis* (прим. 130, токката и фуга *fis* для ф-п.):



Подобным же образом появление кульминации всей фуги *cis* (W. K., 1), к которому ведет длительное нарастание, определяется вступлением главной темы в изолированном мощно звучащем басовом голосе (такты 73-76).

Кроме этих явлений нарастания, обусловленных самими линиями, вместе с развитием многоголосной формы наблюдаются и обычные приемы нарастания, а именно увеличение числа диссонансов и бо́льшая насыщенность хроматическими напряжениями; нарастание в тематической разработке большего разнообразия контрапунктических комбинаций, увеличения (вытягивания их первоначальной длительности), уменьшения (сокращения длительностей), обращения и т. п. В связи с появлением более оживленных ритмов находится техника так назыв. „стретт", в которых новое вступление темы происходит в то время, как тема еще продолжается в предыдущем голосе.

Итак, всякая полифония представляет собой огромный, многократный рост напряжения мелодических линий; поэтому развитие ее форм является распространением на весь комплекс многоголосия явлений роста и подъема, наблюдавшихся нами в одноголосной линии. Некоторые теоретики, напр., Риман и Август Хальм [1]), определяли музыку как расширенную до огромных размеров вариацию первичной музыкальной формы, т. е. каданса. Это касается только гармонического плана форм, если же исследовать музыкальную форму со стороны л и н е а р н о г о развития, то ее можно было бы определить как расширенную до бесконечности вариацию м е л о д и и, как первичной формы; она определяется, также как и линия, подъемами и напряжениями. Ни одно из этих определений не является исчерпывающим, а лишь их взаимодействие, которым проникнуто всякое музыкальное становление; на первый план, как основа, выступают то аккорды, то линии. Но в полифонических формах определяющим является всегда последнее; вся музыкальная ткань так же, как и форма, может быть понята только из перспективы, видимой горизонтальным движущимся вместе с линиями взглядом.

В с я к а я ф о р м а с о з д а е т с я в д в и ж е н и и.

надлежат Баху, и по большей части, именно в самых распространенных изданиях, возмутительно неправильны, также как и лиги, указывающие фразировку. В них не было надобности в ту эпоху, которая их правильно ощущала. Бах писал только тоны.

[1]) Harmonielehre, Verlag Göschen.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава четвертая.

Сгущение и разрежение тематического движения.

Развитие интерлюдий и разработок.

При изучении внутреннего строения и развития в линеарном многоголосии нужно руководствоваться (я не подразумеваю здесь специального учения о формах) тремя общими понятиями, которые глубоко связаны с техникой расположения линий, и которые собственно представляют только переход от многоголосной техники к учению о форме и должны быть понимаемы из сущности искусства линеарного развития.

Это общеизвестные понятия экспозиции, разработки и интерлюдий. Эти три формальные понятия применяются обыкновенно только к фуге, между тем как они существуют во всякой тематически-имитационной технике, т. е. и в мелких формах, не представляющих фугированных образований. Чем больше эти мелкие формы (прелюдии, инвенции и проч.) приближаются к единству и концентрации тематики, тем сильнее в них выступают и отделяются от остальных частей экспозиция и разработка. Я охарактеризую их сейчас в нескольких словах и перейду к технике так наз. интерлюдий, имеющей большое значение в особенности для мелких форм, которые должны составлять основу первоначальных контрапунктических упражнений; эта техника особенно важна с точки зрения линеарного развития движения и его влияния на форму.

В самом общем значении этого слова всякое перерабатывание (Verarbeitung) музыкального материала, связанное с повышением напряжения, может быть названо „разработкой“ (Durchführung). Но в специальном значении название „разработки“ применяется к фугированным контрапунктическим формам; так называются те их части, в которых поочередное вступление темы во всех голосах сопровождается более интенсивной модуляционной и контрапунктической разработкой. Первое же интонирование темы всеми голосами, с его постепенным ростом от одного голоса к полному числу их, называется экспозицией.

Экспозиции и разработки связаны только в фугированных формах определенной, более ограниченной закономерностью, главным образом определенным тональным отношением во вступлениях темы, т. е. чередованием тоники и доминанты. В мелких формах экспозиция и разработка могут быть гораздо более свободными в отношении последовательности имитационных вступлений и ступеней, на которых интонируется тема; главным признаком остается появление и контрапунктирование самой темы.

В отношении формы всего интереснее однако „интерлюдия“. В фуге так называются части, находящиеся между экспозицией и разработкой или между отдельными разработками, а также те куски внутри экспозиции или разработки, которые разделяют интонирование темы в различных голосах. Одним словом, „интерлюдиями“ называются все те части, линии которых не сгущаются в яркий облик

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

целой темы. В первом случае они несколько длиннее, но не отличаются существенно от второго; они всегда служат для развития и образуются не из самостоятельных мотивов, а из материала темы, разнообразно используемого. Их значение, а также и трудность заключается в передаче движения и нарастания, тогда как экспозиция и разработка представляют более трудности в отношении специальной техники тематической разработки. Отсюда название „интерлюдия", которое имеет смысл, как прекращение разработки основного тематического образования, но совершенно не подходит к значению интерлюдии в форме.

Понятие интерлюдии неправильно ограничивается принадлежностью ее только фуге: ибо именно в мелких имитационных формах те части, где вновь вступает главная тема, не приобретают еще такого же значения, как „разработки" в фугах; остальные же широко развитые части обыкновенно составляют большую часть формы.

Зачатки этих понятий уже заложены в технике одноголосной линии; ибо все внутреннее строение многоголосия есть дальнейшее развитие мелодических явлений. Как в одноголосной линии, так и в многоголосии можно различать части, в которых преобладают тематические образования и в которых они все более и более расплываются в линеарном развитии. Это те же явления тематической концентрации и тематического распыления, но лишь распространенные на большее число голосов; в фугах это противопоставление приобретает большее значение для внешней структуры формы; но оно существует и во всех полифонных сочинениях вплоть до самых мелких, где контрапунктическая имитационная техника создает в известных пределах тематическое объединение. Те части простейших одноголосных форм, где, после кадансирования в параллельный строй или доминанту, снова появляются яркие очертания главной темы, соответствуют разработкам (которые также с внешней стороны определяются вступлением главной темы); понятие интерлюдии в скрытой форме заключено в тех частях одноголосной линии, где тема теряется в линеарном развитии. Интерлюдия есть не что иное, как охватывающее линейный комплекс многоголосия дальнейшее его развертывание.

В мелких многоголосных формах, так же как и в одноголосных, возвращение темы совершается после главных модуляционных отклонений, перехода в доминанту после окончания первой части и также очень часто внутри первой части, при модуляции в параллельный строй. Заканчивающие части обыкновенно также определяются появлением главной темы.

Задача интерлюдии заключается в уравновешивании движения, в продолжении начатого развития и в утонченной игре установления равновесия между подъемами и постепенными разрядами напряжения. Интерлюдия вводит одно движение в другое и связывает большие комплексы внутри формы в непрерывный поток. Поэтому интерлюдия исходит из высоко развитого чувства формы, тогда как в разработке ему противопоставляются чисто технические трудности, различные имитационные и контрапунктические комбинации тем и мотивов. Определять интерлюдию как „эпизод" — значит придавать

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

этому понятию смысл чего-то второстепенного, не принадлежащего к тематической разработке; эта точка зрения и создала ходячее учение о формах на основе только внешнего вида, но не внутренней сущности.

К связыванию отдельных частей принадлежат также модуляционно-гармонические переходы; но не они одни определяют интерлюдии, как этому учат многие учебники. Самое существенное содержание интерлюдий заключается в отношениях движений и напряжений.

Только со специальной точки зрения фугированной техники, основной поток, освободившийся от тематической строгости, может казаться „интерлюдией". Если упустить из виду волны его нарастаний, то потеряется весь художественный смысл баховских фуг, и они превратятся в сухую игру форм, как их невольно представляют все учебники. Для баховских фуг характерен именно перенос многих кульминационных пунктов в интерлюдии.

Конец интерлюдии обыкновенно служит приготовлением к новой концентрации и большею частью представляет подъем, завершением которого является новое вступление темы; но отношения напряжений могут распределяться таким образом, чтобы сама разработка представляла новый подъем; в таких, сравнительно редких случаях интерлюдия уже не является подъемом, а наоборот, убылью напряжения (обыкновенно это сопровождается и гармоническим каданс-сом). Сравним, например, фугу *fis* (W. K., II), такты 7-9. Первый тон (cis) верхнего голоса является концом второго вступления темы в экспозиции; интерлюдия приводит путем убывающего в нисходящем движении напряжения к третьему вступлению темы, в басу (конец второго такта). Точно так же начало интерлюдии всегда зависит от отношений линеарного движения.

Один из способов вступления состоит во внезапном уменьшении интенсивности, а также и внешней динамической полноты звучания. Такое начало интерлюдии встречается всегда, когда в предыдущей тематической части был подъем к кульминации и полное завершение его (обыкновенно при помощи гармонического каданса); тогда, резко отделяясь от этой части, начало интерлюдии звучит в новых красках, обыкновенно совсем прозрачно; новая волна напряжения развивается и приводит к следующему вступлению темы.

В подобных случаях, к которым более всего приложимо название „интерлюдии", следует при исполнении отделить начало интерлюдии от предыдущего полнозвучия внезапным p или pp; например в тактах 4-5 из трехголосной инвенции *f*, где c-moll'ным аккордом после первой тактовой черты заканчивается экспозиция. Но очень часто с концом разработки, т. е. с последним отзвуком тематического голоса еще не наступает кульминация; в этом случае начало интерлюдии совершенно не должно означать внезапное уменьшение напряжения или ясно отделяющуюся часть; наоборот, его задача состоит в продолжении нарастания до кульминации, и начиная с нее—в подготовлении нового напряжения; это обстоятельство имеет большое значение для исполнения: динамика никоим образом не должна ослабевать вместе с концом разработки. Кульминация, достигнутая только в интерлюдии, не является в таких случаях остановкой и внезапным

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

переходом к началу нового развития; напряжение постепенно убывает вплоть до нижней точки, откуда начинается новое его сгущение. Это завершение в интерлюдии развития, начавшегося в разработке, ясно указывает на истинную сущность интерлюдии, соответствующую „продолжению развития" (Fortspinnung) одноголосной линии; если в разработке формообразование определяется требованиями тематики, то интерлюдия служит для дальнейшего развития и уравновешивания движений. Это восстановление равновесия состоит в том, что все создавшееся напряжение достигает полного развития и завершения в кульминациях.

Очевидно, что интерлюдия является концентрацией основного требования, господствующего во всем многоголосии и связанного не столько с понятием внешней формы, сколько с оживленной игрой внутренних напряжений мелодической энергии одноголосного и многоголосного линейного искусства.

Поэтому, как уже было указано, техника интерлюдий приобретает значение для контрапунктической линейной структуры еще задолго до овладения специальной формой фуги; именно для начинающих важны мелкие контрапунктические формы, где закономерность возвращения тематических разработок еще не определилась, и поэтому интерлюдии имеют первенствующее значение для формы; в них проявляется свободное развитие движения из тематической экспозиции; оно продолжается на больших частях формы; иной раз даже на всем протяжении формы; часто в течение всего произведения появляются лишь намеки на настоящую разработку, т. е. вступления темы так и не сгущаются до полного проведения ее во всех голосах.

Примером последнего может служить интерлюдия между экспозицией и первой разработкой в фуге *cis* (W. K., I, т. 14-19).

Указываемые такты начинаются с последнего вступления темы экспозиции (в верхнем голосе); короткая интерлюдия продолжает настоящее движение еще на один такт; таким образом только на аккорде cis (e в верхнем голосе) достигает кульминации нарастание, заключающееся в пяти восходящих из глубины тонах темы.

Подобное продолжение нарастания разработки до кульминации в следующей за ней интерлюдии встречается очень часто (сравн. такты 68-71 интерлюдии фуги *H* W. K., II).

Наконец, третья возможность состоит в следующем: последний тематический голос разработки уже представляет собою нисхождение после кульминации, достигающее нижней точки только в последующей интерлюдии; и в этом случае интерлюдия продолжает и уравновешивает движение, но расположение развития несколько иное; начало интерлюдии еще продолжает убыль напряжения, после чего возникает новый подъем (фуга *E*, W. K., II, т. 20-27).

Здесь первые два такта содержат конец темы, предшествующей разработке (в теноре). Интерлюдия продолжает нисходящее движение до самой нижней точки (4 такт), и начинает от нее новый подъем, достигающий завершения в 7 такте, где со вступлением темы у сопрано (в более мелких ритмических единицах) начинается новая разработка. Все эти расположения развитий в интерлюдиях относятся

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

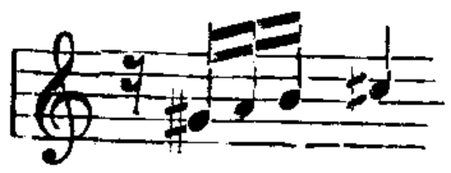
как к интерлюдиям, находящимся между разработками, так и к интерлюдиям между двумя вступлениями темы в экспозиции или разработке. Характер интерлюдии зависит более всего от самой темы, которая достигает полного развития только в многоголосии.

Процесс тематического разрежения в мелодике интерлюдий.

Этот процесс уравновешивания движений оказывает дальнейшее влияние на структуру мотивов и служит основой для всех линейных и тематических образований полифонного стиля.

Как уже упоминалось, в фугированных формах интерлюдия подчиняется требованию тематического единства; мотивы ее вырастают из самой темы. Но общее стремление интерлюдии обычно заключается в известном упрощении мотивов, в целях их специального задания — служить определенными типическими переходами движения. Исследование фугированных форм приводит к заключению, что в интерлюдиях происходит процесс о б о б щ е н и я — движения мотивов. Образования, сперва сохраняющие ясную связь с темой, расплываются в обобщенных очертаниях, в которых остается лишь простое и пластичное движение вверх или вниз; если этот процесс и не всегда полностью проводится в интерлюдиях, то во всяком случае всегда можно наблюдать тенденцию к нему. Отсюда вытекает удивительное явление: в интерлюдиях различных родов произведений, с разнообразнейшей тематикой, образуются определенные типичные мотивы, идентичные или чрезвычайно схожие друг с другом.

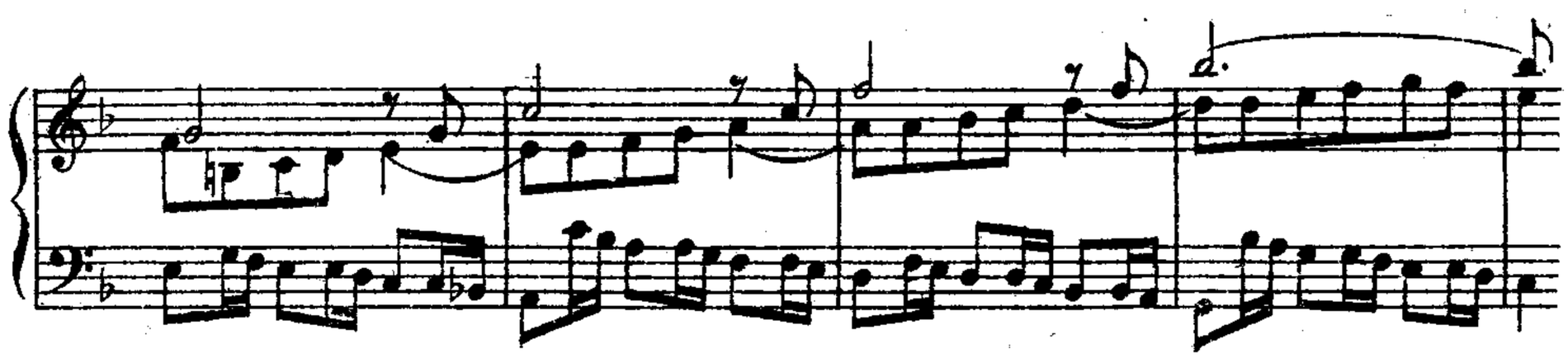
К этим типичным для интерлюдий мотивам принадлежат, напр., такие простейшие линейные движения, как восходящий ряд, начинающийся с затакта и состоящий большей частью из четырех тонов:



он встречается как шестнадцатыми, так и в более медленном движении, в интерлюдиях множества фугированных произведений и является носителем восходящего развития всей формы. См. прим. 116 или же интерлюдии в фуге *fis* (W. K., I, т. 28), где этот мотив проходит во всех голосах, благодаря чему поток всего движения направляется вверх. Аналогичные примеры в фуге *H* (W. K., II, т. 45-47), фуге *a* (W. K., I, такты 71-72), а также в хроматической фуге (прим. 131). Этот бесконечное число раз возвращающийся мотив представляет простейшее движение, в котором может быть выражена любая линия шестнадцатых, из любой темы; так в указанных выше тактах из фуги *fis* (W. K., I) этот восходящий мотив происходит из затактовой фигуры перехода от 2 к 3 такту темы; тот же мотив в фуге *H* (W. K., II) возникает из II темы фуги („парящее" движение); в фуге *a* (W. K., I, т. 71-72)—из восходящего движения шестнадцатыми в теме (3 такт фуги).

Прим. 131 (хроматическая фуга)—восходящее движение восьмыми создается из фигуры восьмых в 4 такте темы:

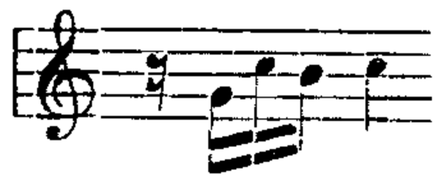
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



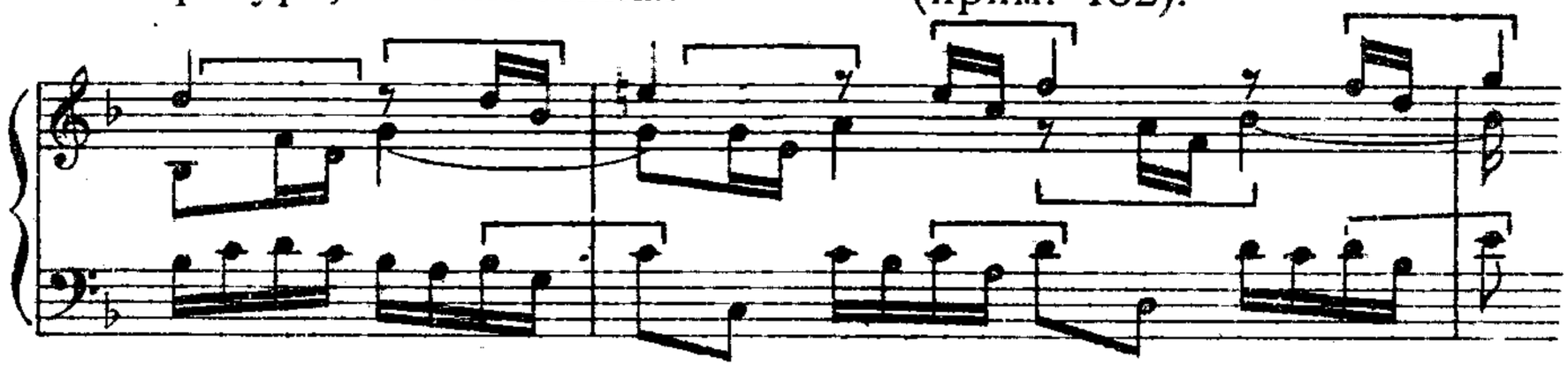
Эти близкие между собой мотивы, идентичные по своему формальному назначению, возникают каждый раз из совершенно различных тем; они могут возникнуть даже не из самой темы, а из ее дальнейшего развития. В этом происхождении из различных мотивов заключается самый замечательный момент, приводящий к подлинному содержанию характерной особенности мотивов интерлюдий; от первоначальных тем остается лишь текучее линейное образование (шестнадцатыми или восьмыми), которое служит выразителем определенного движения, соответствующего значению интерлюдии в общей форме. Так, напр., в одних из приведенных примеров—это восходящее развитие, а в других нисходящее, или же пребывающее на одной высоте.

Итак, смысл этих мотивов—в стремлении к наиболее простому пластическому выражению движения, пронизывающего все многоголосие; все мотивы обобщаются и теряют индивидуальный отпечаток. Поэтому число этих специфических мотивов интерлюдий сравнительно невелико. Встречаются следующие из них:

Вьющиеся восходящие мотивы, подобные простым прямолинейным, указанным в предыдущих примерах (напр., в фуге *h*, W. K.,I, т. 7-8);

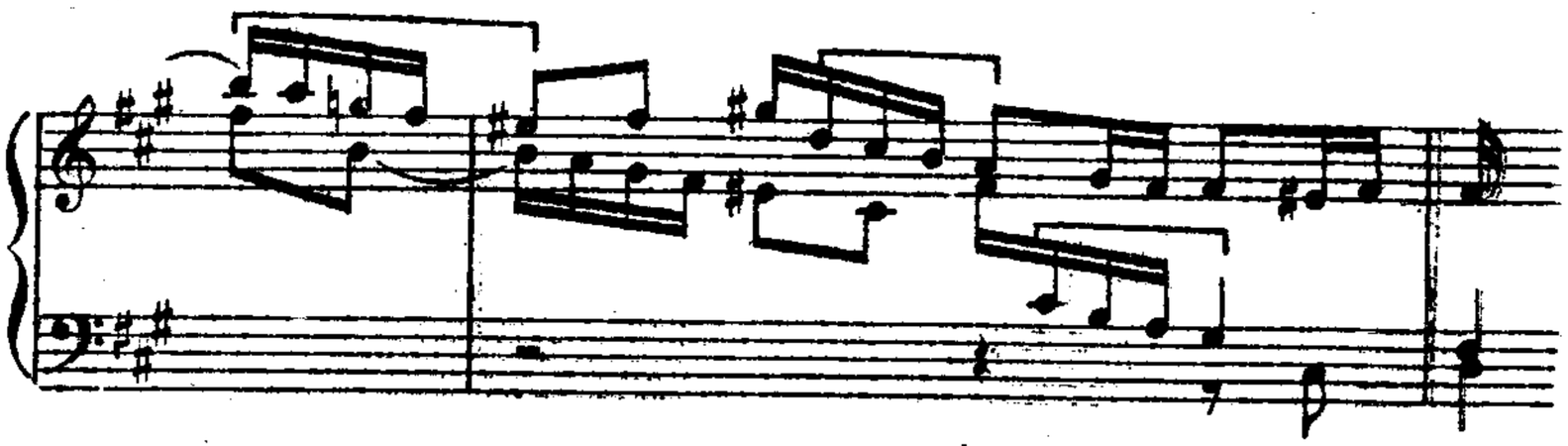
далее такие фигуры, как  и подобные им. Или же

просто оживленное движение восходящего скачка на больший интервал (чаще всего на кварту); в этом движении скрыта более интенсивная энергия, чем в диатонически восходящих фигурах; поэтому они появляются в более оживленных нарастаниях, как напр., интерлюдия из фуги *H* (W. K., II) или поочередно стремящиеся вверх скачки мотивов двух верхних голосов трехголосной инвенции *A* (т. 16-18). В прим. 131 мотив скачка на кварту вверх встречается одновременно с приводимой раньше простой, диатонически поднимающейся на кварту, линией. Точно так же, появляются скачки, предшествуемые затактовой фигурой, большей частью остатком темы; так, например, из начала темы трехголосной инвенции *F* в следующей интерлюдии остается фигура, обозначенная (прим. 132):



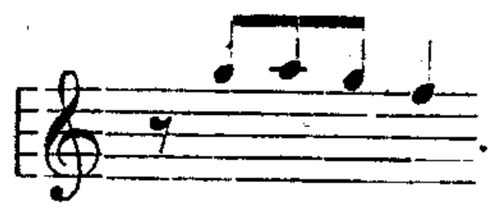
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

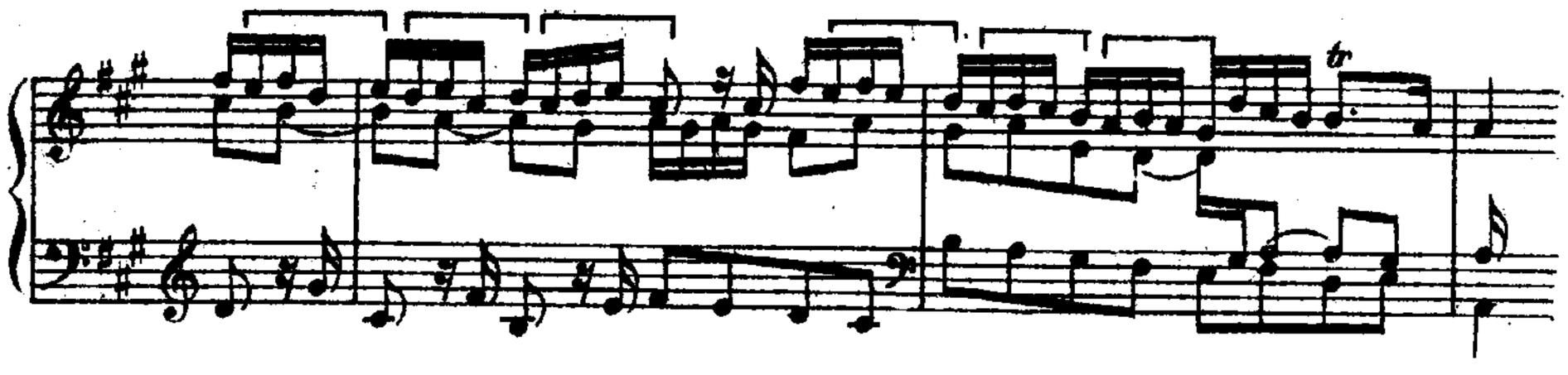
В нисходящих развитиях наиболее часто встречается обращение простейшего из восходящих мотивов, линия, диатонически опускающаяся на кварту, так например, в токкате и фуге *fis* для ф-п. (прим. 133).



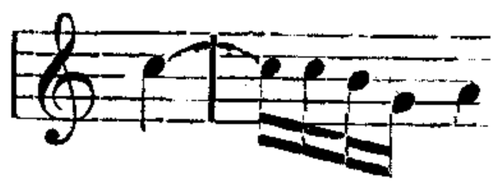
Точно так же в трехголосной инвенции *e*.

В нисходящем развитии интерлюдии из восходящего мотива 1 такта темы возникает его обобщенное движение, одновременно восьмыми и шестнадцатыми (такты 20-24).

Кроме этого яркого нисходящего движения типичными для интерлюдий являются следующие фигуры, пластика движений которых чрезвычайно выразительна. Так напр., для более медленного нисходящего движения:  . См. интерлюдию в трехголосной инвенции *f*, т. 4-5, где сейчас же следует и вариант. Оба варианта вырастают из главного мотива темы (1 такт). Подобный же мотив, в следующих тактах (обозначен ⌐¬) из токкаты и фуги *fis* для ф-п (прим. 134):



Очень часто встречается в интерлюдиях следующий мотив, медленно спускающийся уступами, образуемый также из самых разнообразных тем:



и многие другие, подобные ему образования.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

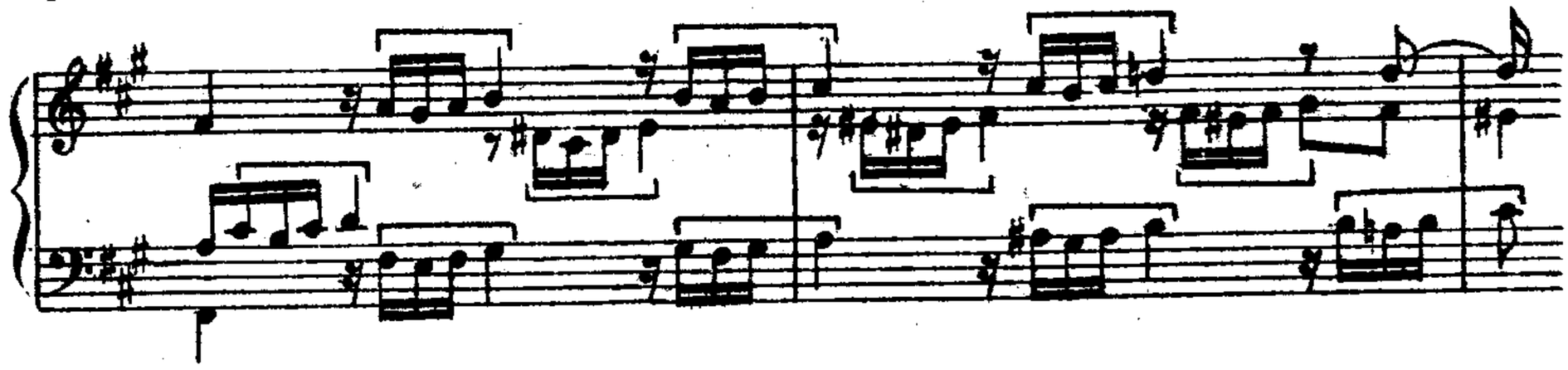
Эти последние, медленно спускающиеся мотивы по большей части почти идентичны, что характерно для их назначения в интерлюдии; ибо они стремятся к одному и тому же основному движению; в этом обобщении сглаживается первоначальное различие тем, из которых они происходят.

Вместе с тем, эти медленно поднимающиеся и медленно опускающиеся образования являются отчасти переходом к тематическим образованиям, названным ранее „парящими“, которые также принадлежат к типическим, часто встречающимся формам движения в интерлюдии. Подобные линеарные образования встречаются в самых разнообразных произведениях Баха; их движение выражается в легком раскачивании, как бы невесомости, позволяющей держаться на определенной высоте. Интерлюдии приближаются к этим движениям в промежутках между восхождением или нисхождением, оставаясь некоторое время на достигнутой высоте (преимущественно на кульминациях, перед началом спуска; движение создает при этом впечатление пребывания в некоей воздушной сфере). Самой простой рудиментарной формой этого пребывания на одной и той же высоте было бы длительное звучание неподвижного тона; но полифония и здесь требует непрекращающегося движения и поэтому символизирует неподвижность тона небольшими колебаниями около определенной высоты.

Так образуется движение, которое появляется иногда в качестве главной темы, главным же образом—в интерлюдиях, в виде „парящих“ линий.

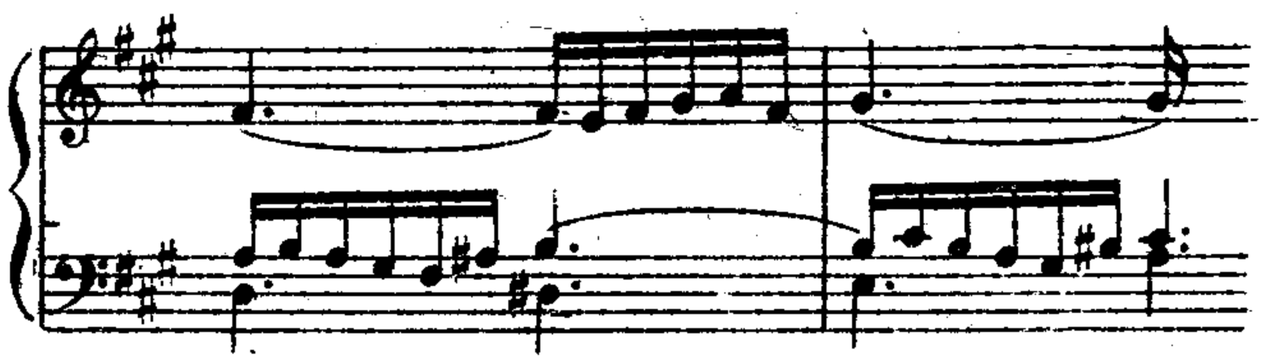
Посредством подобных тематических образований Бах придает иногда целому произведению характер парения, пребывания на высоте, Такова, напр., ясная и просветленная прелюдия *E* (W. K., II); уже самое начало ее указывает на колеблющееся взаимодействие двух простейших мотивов, которые в наиболее примитивной и сжатой форме выражают слегка раскачиваемое волнообразное движение; оно продолжается, объединяя различные голоса, переплетающиеся друг с другом и образующие волны то различной величины, то более спокойные и единообразные.

Благодаря тому, что эти пребывающие на одной высоте движения постепенно преобразовываются в дальнейшее развитие, в них возникает бесконечное количество переходных образований. Так, необыкновенно гибкая форма описанного выше движения создает при восходящем движении мотивы, поднимающиеся по ступеням, но приближающиеся к „парящим“ фигурам. Токката и фуга *fis* для ф-п., из фуги, прим. 135:

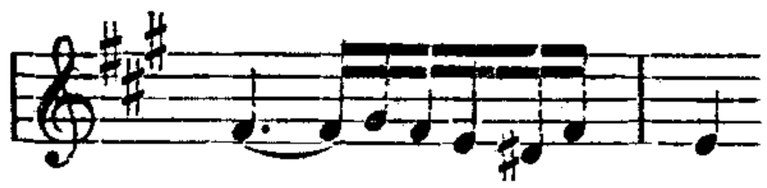


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

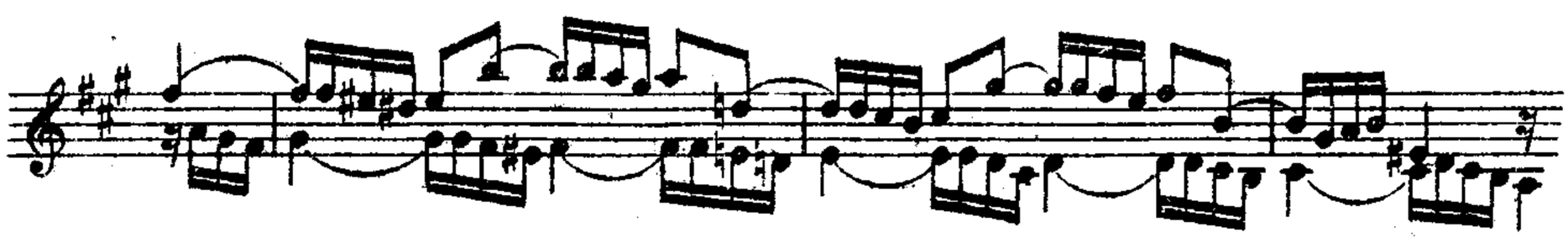
Точно так же в образованиях, медленными волнами поднимающихся вверх, напр., в следующих тактах из токкаты и фуги *fis* для ф-п. (прим. 136):



Тот же мотив преобразовывается в медленно опускающееся движение:



Аналогичный смысл имеет типичное медленно опускающееся движение шестнадцатыми, в следующих тактах из фуги *A* для ф-п. (прим. 137):



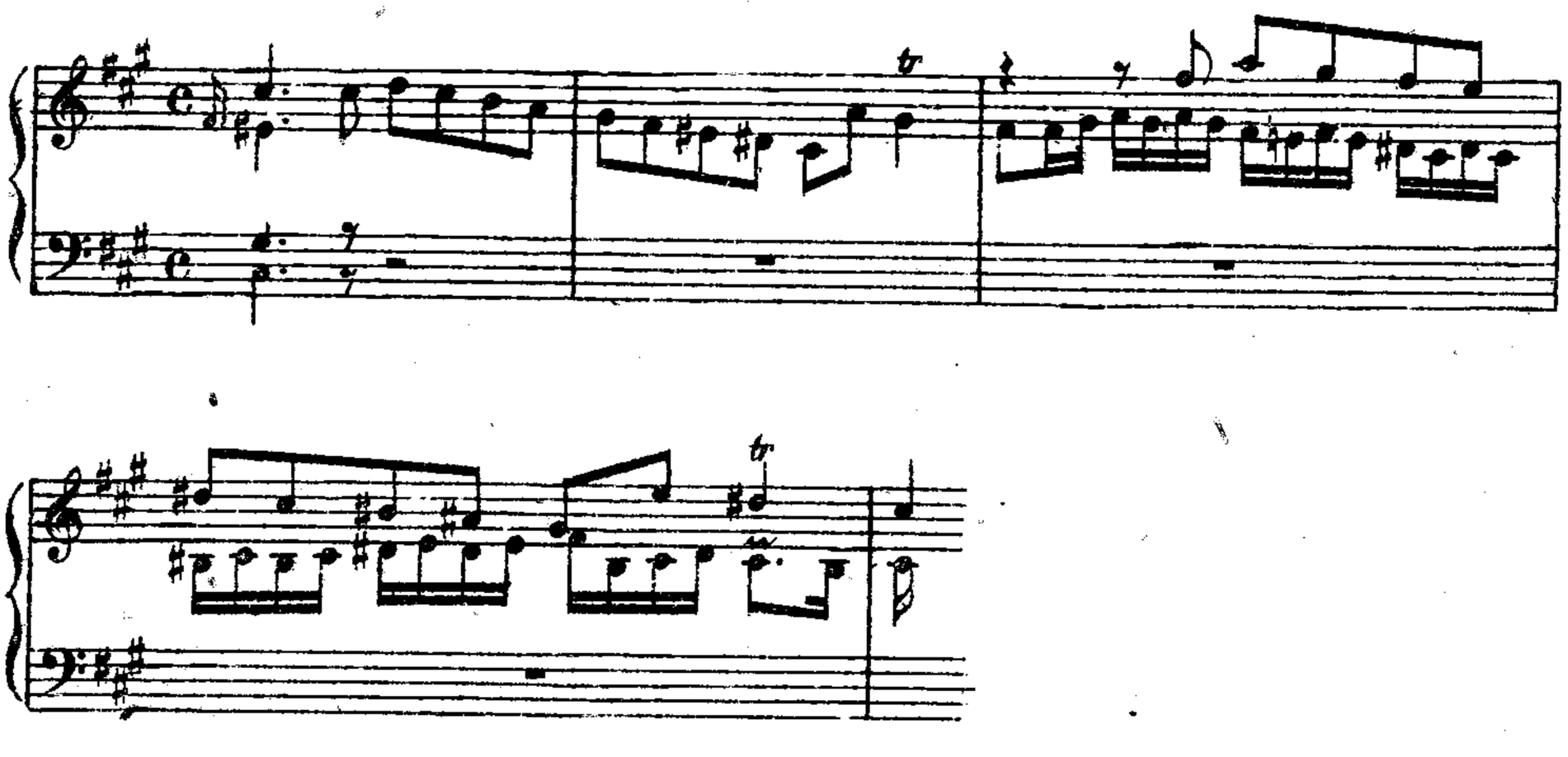
Эти линейные образования имеют у Баха огромное значение не только в интерлюдиях; они тесно связаны со всем процессом движения и исходят из него; так напр., в фуге *fis* (W. K., I) это парящее движение появляется как тема,—но ему всегда предшествует линия, диатонически восходящая на кварту, появившаяся как типическое образование в интерлюдии. Понимание динамики движений и сил, воплощающихся в линиях интерлюдий, прежде всего приводит к соответствующей передаче их на инструменте: исполнение должно быть сотворчеством, каждый раз заново воплощать их из формующей энергии, следя за сменой нарастания или ослабевания сил движения. Внешняя динамика исполнения должна всецело зависеть от развития движения; в особенности передача парящего движения требует нежности звука и вчувствования в характер этих тематических образований. Ничего не может быть досаднее, чем слышать, как эти фигуры „выколачиваются", подобно этюдам, или исполняются с подчеркиванием метра. Самое лучшее исполнение то, которое забывает об отдельных тонах и воплощает движение линий.

Обобщение движений.

Внутри одного и того же произведения разложение тематических линий в интерлюдиях вплоть до обобщенного образования, служащего лишь выражением движения, часто приводит к тому, что восхо-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

дящие, нисходящие и парящие движения различным образом переходят друг в друга. Так, напр., в фуге *H* (W. K., II) движение „парящей" темы переходит в восходящий мотив (т. 45-47) и т. д. Вследствие этого не только из совершенно различных тем могут образоваться одинаковые типические мотивы интерлюдий, но и обратно, одна и та же тематическая линия может перейти в различные упрощенные движения. Так, в приведенных примерах мотивов интерлюдий восходящие затактовые мотивы, нисходящий в обращенном движении (прим. 133), медленно „планирующий" вниз мотив (прим. 134) и медленно поднимающийся уступами (прим. 135), происходят из одной и той же линии, а именно противосложение к теме (движение шестнадцатыми, 3 такт следующего примера), которое само вырастает из 1 и 2 такта темы (прим. 138, токката и фуга *fis* для ф-п., начало фуги):



Эти восходящие мотивы не всегда связаны с общим подъемом; часто они стремятся навстречу одновременному нисходящему развитию других голосов. В многоголосии эти движения находятся во взаимодействии, игра сил становится более оживленной, чем если бы все голоса были подчинены одному восходящему или нисходящему движению. В результате такого взаимопроникновения различных движений возникает постепенное нарастание или убыль напряжения во всем многоголосном комплексе, вещественнее всего выражающиеся в подъеме или падении верхнего голоса. В интерлюдии трехголосной инвенции *D* (такты 2-13), из мотива, выражающего движение в простейшей форме восходящей затактовой линии, образуются два скрещивающихся потока (затактовая фигура в свою очередь происходит из начала темы).

Общее нисходящее движение этой интерлюдии испытывает противодействие со стороны отдельных восходящих мотивов верхнего голоса; однако их вершины (cis-h-a) подчиняются нисходящему направлению всего многоголосного потока.

В фуге *E* (W. K., II, т. 38-39) необыкновенно ясно и пластично выступает динамика этих встречных движений в простейших основных

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

формах мотивов. Здесь в сопрано вступает главная тема, продолжающаяся с *a* 2-го такта в нисходящем движении; навстречу ей, в нижнем голосе вырастает короткий, полный энергии мотив скачка на кварту вверх, уже упоминавшийся ранее, один из наиболее частых и характерных основных мотивов. Общее движение тенора остается при этом нисходящим. Тем более резко выделяется тенденция этого восходящего мотива задержать нисхождение остальных трех голосов; начинаясь каждый раз ступенью ниже, он снова стремится вверх.

Таким образом, в результате взаимодействия этих частичных стремлений возникает мощный энергетический процесс. Насколько усиливается при этом внутреннее напряжение—станет ясно, если сравнить с ним развитие, спокойно протекающее во всех голосах, без какого бы то ни было сопротивления. В этом заключается огромное различие Баха и его подражателей: у них—развитие совершается слишком легко, без всякой борьбы; стоит лишь сравнить фуги Мендельсона, Шумана, Брамса, Рейнбергера и др. У Баха каждое развитие многоголосного потока насыщено борьбой противоположных динамических стремлений отдельных мотивов. С этим же связаны характерные баховские созвучия, с их терпкими диссонансами. Подражатели Баха часто использовали эти же мотивы внешним образом, не ощущая их внутренней силы.

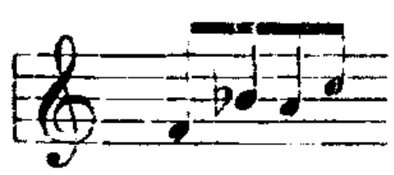
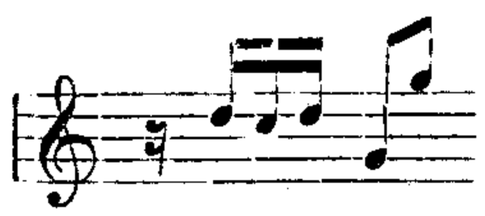
Надо учиться слышать всю линеарную полифонию Баха именно таким образом. В особенности прекрасна она, напр., в величественной фуге *H* (W. K., II, т. 93-96).

Здесь следует обратить внимание на то, как вступление главной темы у сопрано (в 93 такте) приобретает почти экстатический характер: тема торжественно несется ввысь. Это ощущение усиливается и поддерживается движениями в противоположном направлении повторяющейся нисходящей линии нижних голосов — простейшим символом нисхождения, четырезвучным прямолинейным рядом. В 93 такте он появляется в двух голосах одновременно, и затем незаметно переходит в парящее движение; характерно, что это совершается именно тогда, когда главная тема достигает кульминации. Не много найдется произведений, в которых с такой силой было бы выражено ощущение освобожденного стремления вверх, чем, конечно, определяется и исполнение несущегося вверх главного голоса и задерживающих его нижних. Восходящие и нисходящие мотивы часто поддерживают колеблющееся на одной высоте обшее движение; при этом они зачастую соединяются с одновременно звучащей парящей темой. И при беспокойном, оживленном взаимодействии движений образуются также простые мотивы, восходящие и нисходящие, как, напр., в интерлюдии из фуги *G* (W. K., I, т. 24-27); мотивы эти вырастают из фигуры шестнадцатыми во 2 такте темы).

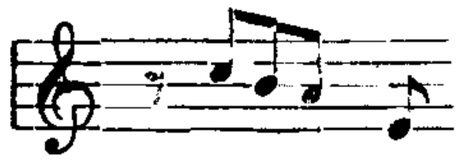
Здесь упомянуты лишь простейшие, основные формы этих мотивов; кроме них существует неограниченное количество переходов к другим, более дифференцированным формам линеарной энергии. Это становится ясным уже из приведенных примеров. Тот, кто пристально вглядится в линейную ткань полифонии, вскоре заметит бесчисленное множество более или менее простых мотивов; они часто

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

повторяются, т. к. представляют лишь типичные формы движения. Таковы, напр., восходящие большими интервалами мотивы, указывающие главным образом на динамику этого „вьющегося“ движения,

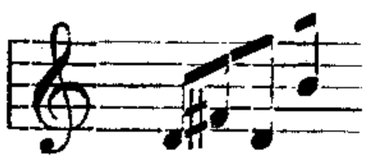
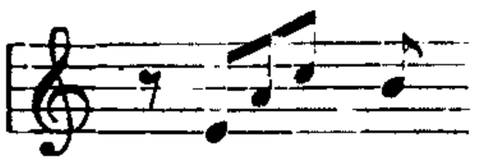
как, напр.,  или  и т. п.

Или же нисходящие фигуры,

напр.,  и т. п.,

имеющие внешнее сходство с разложенными аккордами; поэтому очень часто приходится слышать, как при исполнении они превращаются из насыщенных динамикой линий в простую гармоническую фигурацию.

Дальнейшие формы выражения движения, парящего в высоте, встречаются в мотивах, подобных полету:

 или 

Точно так же встречаются различные формы мотивов, в которых отдельные движения как бы наслаиваются друг на друга (см. стр. 158). Но, с другой стороны, такая фигура, как тема фуги *fis* (W. K., I), может совершенно изменить свой характер, в качестве парящей темы, вследствие более оживленного, менее тяжелого движения и более высокого регистра—еще одно доказательство того, что сами тоны ничего не означают, а вся суть—в их динамическом выражении [1]).

И с этой точки зрения мы убеждаемся также, что в бесконечно гибком линейном искусстве границы переходов совершенно неуловимы; невозможно обособление хотя бы самого простого мотива. Поэтому излишне было бы увеличивать число приводимых примеров этих основных мотивов. Во всех упомянутых линейных образованиях и подобных им выражается лишь определенная формующая энергия. Из них развивается глубинная перспектива все далее и далее уносящихся голосов и имитаций [2]).

Ввиду того, что эти типические мотивы являются выразителями линеарных энергий, образующихся благодаря силе развивающихся нарастаний и их разрядов, их скорее следовало бы назвать не „мотивами интерлюдий“, а „мотивами развития“, главным образом потому,

[1]) Тот факт, что известная тема B-A-C-H вдохновляла многих последующих композиторов, основан на ее идентичности с этими основными формами. Это становится ясным при наблюдении, напр., „Органной фантазии и фуги на тему „Bach“ Регера, где эта тема появляется то как наслаивающееся движение, то как „парение“ в высоте, а также в бесчисленных переходных формах.

[2]) Относительно преобразований этих примитивных мотивов — символов движения в других стилистических формах E. K u r t h „Romantische Harmonik“.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

что они имеют значение не только для интерлюдий, но и для всего контрапунктического развития. Но если исходить из их связи с интерлюдиями, то в этом случае они являются как бы „прояснением" мелодики („Abklärung") — переходом к чистым символам движения. Если „разработка" означает тематическое уплотнение, то интерлюдия есть как бы тематическое разрежение. В этом процессе разрежения от первоначальной характеристики темы и ее мотивов остаются лишь упрощенные до последней степени, абсолютные черты движения, сохраняющие лишь самый общий характер его.

Скрытая сила баховской мелодики всего интенсивнее проявляется в этих обобщенных движениях. В величественных развитиях интерлюдий сокрыт могучий порыв, освобождение от тематики, от специфического отпечатка определенных мотивных образований, стремление к свободнейшему формованию, — выражение освобожденного движения. Процесс освобождения от мотивов есть не прекращение тематики, но преодоление ее.

Все приведенные выше замечания относительно „мотивов развития" и их переработки распространяются на всю область контрапунктического формообразования, но в фугах сильнее ощущается этот контраст индивидуальных и типических мотивов. Во всех нефигурированных или более свободно фигурированных формах свободное развитие является главным носителем движения; отсюда вытекает расширение вышеприведенного принципа на все многоголосие; в каждом полифоническом произведении можно проследить, постепенный переход линий к этим простейшим движениям. Повторение немногих технических фигур является следствием глубочайшей основы всякой динамики — тех немногих общих движений, которые скрыты за всеми остальными.

Но и в другом смысле здесь замыкается связь с самыми общими чертами формообразования. Эти мотивы развития возвращают нас — другим путем — к тем же основам, с которыми связаны смысл и сущность тематического образования (см. III отдел, гл. V). Исходя из того, что мелодия есть выраженный в движении символ потока энергии, мы приняли линейную энергию за основу всякого мотивно-тематического образования вообще. Простейшим же выражением этой линейной динамики являются мотивы развития. Поэтому многие темы контрапунктических произведений не выходят за пределы общего характера этих мотивов развития; это особенно ясно обнаруживается в так наз. „парящем" движении. Неисчислимое количество тем является лишь известной дифференциацией основных типов мотивов развития, или же родственно им; и здесь также границы перехода неуловимы.

Таким образом, наблюдавшееся нами явление тематического разрежения в интерлюдиях фугированных форм приводит к эстетическим и психологическим основам искусства. Тематика развивается от общих форм движения к индивидуальным, а обработка ее в развитых формах возвращается опять к общим, основным мотивам. Мотив возникает из движения и вливается в него. Начало и конец всей полифонии есть движение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

О Т Д Е Л П Я Т Ы Й.

Техника соединения линий.

Глава первая.

Контрапунктическая техника как отрицательная величина по отношению к гармонической технике.

Контрастность обоих принципов развития ткани.

Описанный выше процесс развития линеарной ткани приводит к техническим явлениям, прямо противоположным учению о гармонии. Учение о гармонии исходит из аккордов; поэтому мелодическая структура является прежде всего результатом голосоведения. При этом существенное требование хорошего гармонического письма заключается в голосоведении, далеко выходящем за пределы простой корректности и чистоты и сообщающем мелодическим линиям возможную подвижность и красоту. Тем не менее, линии, протягивающиеся через аккордовые ряды, все же занимают второстепенное место в строении ткани.

В контрапункте, наоборот, техника развития исходит из единства линии; основным содержанием является не воздействие звучания, а выявление мелодических линий; здесь вертикальные отношения, пересекающие линии, стоят на втором месте, являются следствием, подобно голосоведению в гармонии; и здесь это не уменьшает их ценности, но лишь определяет основную техническую установку; существенное требование контрапунктического письма состоит в том, чтобы созвучия сливались в возможно более компактные массы, вызывая повышенное гармоническое воздействие. Соединение двух линий, будучи основной целью, тем не менее с самого начала связано участием вертикальных отношений и до известной степени руководствуется ими; с другой стороны, гармоника, даже в простейших соединениях аккордов должна сообразоваться с голосоведением. Противоположны, собственно, направления развития гармонии и контрапункта: что в одном случае является зерном развития ткани,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

положительной величиной, в другом оказывается следствием, сопротивляющимся выявлению основной тенденции, — отрицательной величиной.

Поэтому в гармонии отношения голосоведения, наблюдающиеся при простейших соединениях аккордов, прежде всего имеют отрицательный смысл, т. е. заключаются не в требованиях, а в запрещениях. Возможности связывания двух аккордов состоят в избегании неправильных последовательностей (параллелизмов и т. д.); лишь в дальнейшей стадии достигается мелодическое голосоведение; сперва вообще более закругленное, зависящее не только от случайных последовательностей; затем, при усовершенствовании техники, все больше и больше линий, приобретающих самостоятельное мелодическое значение; таким образом, мелодическое развитие здесь происходит от отрицательной величины—простого избегания препятствий в соединениях аккордов—к положительной, к сообщению этому второстепенному моменту собственного значения, характера и пластики.

В соответствии с этим, в контрапункте вертикальные отношения, возникающие при соединении двух линий, оцениваются сперва в отрицательном смысле, т. е. первоначальная, простейшая задача соединения двух линейных развитий заключается (как при обучении, так и в систематическом развитии) сперва в требовании избегания неправильных созвучий; овладение техникой должно привести к образованию компактных и сильных созвучий, приобретающих самостоятельное аккордовое значение; окончательным достижением цели будет ткань, насыщенная гармоническими отношениями. Таким образом, в своих высших формах, гармоническая и контрапунктическая ткань стремятся навстречу друг другу, — достигая взаимопроникновения противоположных элементов. Линеарная контрапунктика как в теоретических обоснованиях, так и во всех явлениях есть отрицательная величина по отношению к аккордовому письму. Если в гармонической ткани аккордовый массив стремится к утончению в мелодические линии, то в контрапунктической ткани совершается процесс скрепления линеарно намеченного многоголосия в аккордовые массы.

Внедрение определенного, до известной степени бессознательного гармонического чувства, которое появляется у всякого музыканта вследствие вертикальных отношений в двух или трех линеарно направленных голосах, не должно приводить к смешиванию основного и второстепенного моментов; благодаря этому смешению оказываются неудовлетворительными все теоретические объяснения, подробно разбиравшиеся мною раньше, которые стремятся к гармоническому обоснованию контрапункта.

Самое яркое разногласие с обычным учением о контрапункте заключается в том, что общее основное расположение зависит от линий, отдельные фазы которых объединены в мелодические единства; вертикальные же отношения возникают как следствие. Обычное же учение о контрапункте исходит из соединения одновременно звучащих тонов („punctum contra punctum“ — нота против ноты), т. е. из интервала, и строит все дальнейшее развитие на этих созвучиях. Нарушение этого принципа „punctum contra

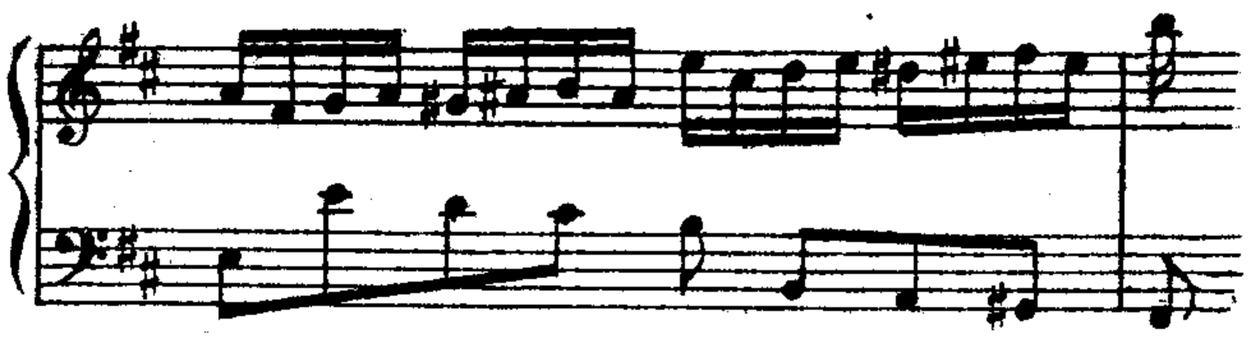
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

punctum“ является необходимой предпосылкой (что следует из всей постановки проблемы) к созданию линеарной ткани. Мы не должны исходить из заковывания линий в определенный остов интервалов, но из возможно более свободного использования комбинаций линеарных развитий. Там, где линии соприкасаются и вмешивается вертикальный момент, он всегда должен занимать второстепенное место, создаваться в результате сталкивания двух линеарных направлений. Из этого следует, что линеарные связи должны намечаться сразу на большие протяжения.

Тональное развитие и гармонические явления в контрапункте.

Тональное развитие в контрапунктическом письме также заключено первоначально в мелодических линиях; вертикальные отношения суть вторичные явления, хотя их с первого взгляда легче и удобнее всего принять за остов гармонического развития. Между тем сами линии, с их формующей энергией, являются носителями тонального развития; насколько ошибочно объяснять возникновение линий нанизыванием гармонически понимаемых тонов (сравн. примечание на ст. 205) настолько же неправильно в двухголосии и многоголосии исходить из этого, лишь выравнивающего, участия гармонии чувства. Гармоническое ощущение не должно связываться с единичными вертикальными созвучиями; оно охватывает линеарные связи на больших протяжениях. По сравнению с ним, гармоническое выравнивание созвучий есть второстепенный процесс;[1]) но и здесь умышленное разграничение невозможно; наоборот, уже в первоначальном, линеарном эскизе, линейная ткань тем более будет образовывать закругленные аккордовые формы, чем совершеннее музыкальное развитие, и чем сильнее проявляется участие скрытого гармонического чувства. Иначе контрапунктическая работа будет робко цепляться за вертикальные созвучия, вместо свободного развития линеарного потока.

Если бы, напр., рассматривая с теоретической стороны следующие такты из инвенции h (прим. 139):



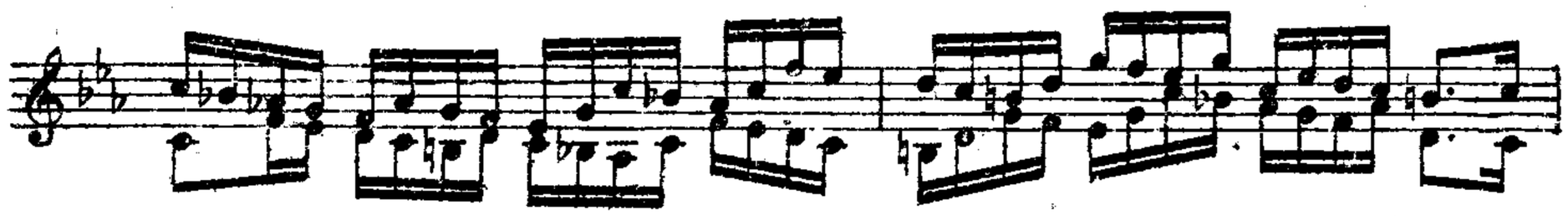
принять вертикальные созвучия за первоначальный остов, а мелодические отношения за его окружение, оживление и фигурацию, то

[1]) Уже Риман говорит в этом смысле о роли созвучий в контрапункте (хотя и не освободившись еще от представления о вертикальных отношениях, — „punctum contra punctum“— и не признавая первенствующего значения за линиями), как о „последующем контроле и корректуре“, (сравн. стр. 116).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

было бы совершенно искажено как ощущение структуры письма, так и теоретическое обоснование ее.

Или же то, что Бах в следующих тактах из токкаты и фуги *c* для ф-п (см. прим. 140).



где вследствие одинакового ритма обоих голосов, они тон за тоном образуют ряд созвучий,—не ощущал все отдельные шестнадцатые как двоезвучия, станет ясным всякому, кто проследит это место с помощью музыкального чутья, не раскалывая величественного единства линеарной связи на ряд отдельных вертикальных двоезвучий. Еще менее следует приписывать образование этих тактов ряду интервалов, стоящих в начале каждой четверти такта, т. е. гармонически сконструированной последовательности созвучий; перед нами два линеарных развития, которые соединяются в вертикальные отношения только благодаря вмешательству организующего гармонического чувства. Мы должны рассматривать эти явления не с точки зрения гармонического анализа всех имеющихся здесь интервалов, но с точки зрения их возникновения в композиции; они образовались только из линий. Мы слышим мелодически построенное произведение в гораздо бо́льших пропорциях, не задерживаясь на отдельных вертикальных моментах.

В контрапунктическом развитии скрепление многоголосного линейного комплекса в компактные аккорды, конечно, достигает различной степени; внутри отдельного произведения оно также постоянно колеблется и изменяется.

Достаточно бросить взгляд на двухголосное контрапунктическое произведение, чтобы убедиться в том, что на более выдающихся местах вертикальные созвучия сгущаются вплоть до аккордового воздействия, тогда как в промежутках располагаются различные степени аккордового звучания. Во всяком случае, совершенно неправильно принимать заранее всякий вертикальный разрез за аккорд и исходить поэтому из вертикальных созвучий; согласно общепринятому взгляду, за первоначальный остов принимаются созвучия, более ясно скрепляющиеся в аккорды; остальное считается „случайными“ сочетаниями, „проходящими“ образованиями, вспомогательными нотами и т. д., проскальзывающими среди господствующей аккордовой ткани; это как раз обратное понимание процесса полифонного становления и никогда не может привести к правильному вчувствованию в него. Контрапункт не исходит из аккорда, но достигает до аккорда; теоретическое объяснение должно сопутствовать этому процессу развития и ни на минуту не терять его из вида. (Взгляд, согласно которому аккордовая структура должна совпадать с сильными частями такта, а на слабых частях линии могут свободно развиваться, является внешним и шаблонно

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

поверхностным; именно связанные с образованием аккордовых скреплений отношения ударений и опорных точек возникают из линеарных нарастаний и находят лишь несовершенное выражение — во внешних тактовых отношениях).

В контрапункте мы имеем дело не с утончением первоначального аккордового массива, но с обратным процессом вступления линий в вертикальные отношения, которые то сильнее и явственнее объединяются в аккорды и аккордовые интервалы, то скользят друг за другом, увлеченные энергией движения, не позволяющей сознанию скреплять одновременно звучащие тоны в аккордовые образования. Конечно, и в таких созвучиях (которые с обычной точки зрения назывались бы „случайными“) таится скрытая аккордовая связь, так же как и тональный смысл; гармонический анализ всегда мог бы определить их отношение к общему гармоническому движению. Но если даже приведение их к гармоническому равновесию является необходимым требованием законченности произведения, то все же они не в такой степени сплавляются в вертикальные созвучия, чтобы быть воспринятыми как аккорды; настоящее, самодовлеющее содержание этого явления не есть восприятие аккорда, как такового. Обычное определение этих созвучий, как „случайных“, подразумевает собственно то же самое, т. е. отсутствие полного впечатления аккорда, но подходит к этому явлению с другой стороны. Согласно этому определению, подобные образования — уже не аккорды, тогда как рассматриваемые в связи с органическим развитием ткани — они еще не сделались аккордами.

Подчиняясь силе движения, линии проходят через множество вертикальных созвучий, которые все же обладают достаточной интенсивностью для того, чтобы сплавиться в аккорд. Причина этого — не столько в малой длительности их (имеющей, однако, значение), сколько в их положении в линейных фазах, господствующих над отдельными созвучиями и препятствующих образованию гармонического впечатления. То же самое происходит в трехголосной и многоголосной ткани; само собой разумеется, что вместе с увеличением числа голосов фактура приближается к аккордовой. Бесчисленные созвучия, образующиеся при соединении двух или нескольких голосов, но еще не достигающие значения компактных аккордов, никоим образом нельзя считать в контрапункте за утончение аккордового массива; наоборот, аккорд является следствием уплотненного созвучия.

Контрапункт не может быть гармонически обоснован, гармония лишь уравновешивает отношения.

Шероховатость созвучий, образуемых продвижением линии; параллельные диссонансы и пустые квинты и кварты.

Итак, если техника контрапунктического письма должна исходить из стремления к наибольшей свободе линеарного развития, то сразу встает вопрос: каковы же те вертикальные отношения (понимаемые, как было изложено выше, как отрицательные явления по отношению к контрапункту), которые могут, вследствие образования известных звуковых сочетаний, препятствовать свободному развитию

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

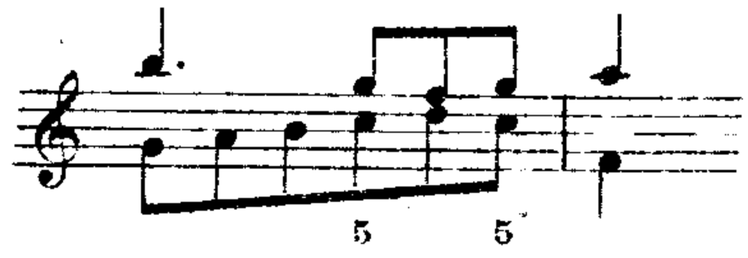
двух (или более) линий? Слух восстает против известных сочетаний, образуемых двумя соприкасающимися линиями; они выделяются поэтому из общей связи, как своего рода узлы. Эти мешающие неровности звучания не имеют ничего общего с явлениями, происходящими из аккордовой основы; они совершенно не зависят от принадлежности данных звуковых сочетаний к определенным гармониям.

Такого рода неровности возникают прежде всего, когда между двумя линиями образуются параллельные диссонансы секунды (большой или малой), ноны и септимы.

В этих случаях имеют значение не сами по себе диссонансы; применение диссонансов в контрапункте гораздо более свободно, чем в гармоническом письме. Здесь дело идет не о консонансе и диссонансе, а о гораздо более общем понятии: ощущение трения и неровности, возникающее при появлении указанных выше параллельных диссонансов (и только в этом случае!) противоречит условиям гладкого, не нарушаемого никакими неровностями продвижения двух или нескольких линий. Точно так же при скрытых параллельных диссонансах, т. е. при таких параллельных движениях, когда диссонансу не предшествует такой же диссонанс.

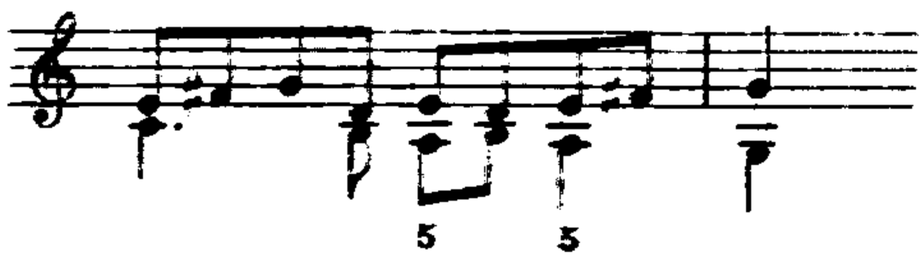
Эти мешающие сочетания, привлекающие к себе слух, вследствие своей жесткости, и поэтому нарушающие горизонтальное движение, образуются не только при больших и малых формах параллельных секунд (нон) и септим, но при альтерированных формах, совпадающих с консонирующими интервалами, как например, уменьшенные септимы, увеличенные секунды и пр.; эти формы не представляют опасности и при параллельном движении.

Из этого следует, что вообще диссонансы в контрапунктической технике не опасны, если они образуются при встречном или боковом движении; сам по себе диссонанс, рассматриваемый как следствие соединения двух линий, не подчиняется законам гармоники и не требует поэтому никакого приготовления и разрешения. Необходимость в них возникает лишь тогда, когда диссонанс скрепляется в аккорд (благодаря длительности и своему положению в ткани— об этом позже). Все вертикальные явления, следовательно и диссонансы, должны рассматриваться сперва, как результат сочетания линий, а не как компактное аккордовое образование. Неприятное для слуха впечатление производит так же столкновение двух голосов на пустых квинтах и квартах, как и их параллельное и встречное движение. В двухголосном письме неприятное ощущение от них несколько другого порядка,чем от параллельных диссонансов; поражает слух не жесткость, а своеобразное ощущение пустоты. Обычное учение о контрапункте, исходящее из законов учения о гармонии, запрещает только параллельные квинты. Но, в сравнительно бедном звучании двухголосия неприятное ощущение пустоты, послужившее причиной запрещения в гармонии парралельных квинт, возникает и при квинтах во встречном движении (прим. 141, из ученической работы).



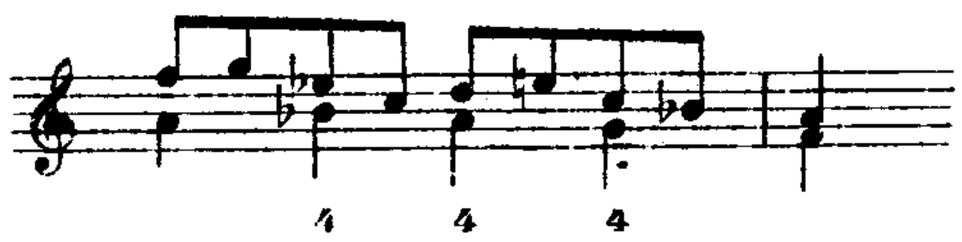
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Только когда голоса поочереди вступают в квинту, т. е. при боковом движении, смягчается это характерное впечатление; но в двухголосном письме оно всегда приобретает известную остроту, когда два голоса движутся одновременно в квинту. При этом параллелизмы, как например, открытая последовательность двух чистых квинт, вовсе не настолько превышают по резкости квинты во встречном движении, чтобы считать эти последние совершенно безопасными. В двухголосии разница между ними очень незначительна; всякая квинта без терции производит то же впечатление пустоты, что и запрещенные в гармонии параллелизмы. Начиная с трехголосия, когда возможно заполнение квинты терцией, неприятный характер пустоты создается, главным образом, при параллельном движении (об этом позже). Так, например, в двухголосии следующих тактов, неприятное впечатление от встречных квинт не настолько отличается от неприятного параллелизма, чтобы его не заметить (прим. 142, из ученической работы):



В ученических работах по контрапункту чаще всего эти пустые квинты портят звучность, тогда как, согласно правилам прежнего учения о контрапункте, запрещающего только параллельные квинты, работа вполне корректна.

Музыкальный слух в общем гораздо чувствительнее к этим пустотам в ткани, чем к изобилию резких диссонансов. Это становится очевидным даже при беглом взгляде на контрапунктическое письмо Баха. Компактность (Gedrungenheit) письма, которой требует музыкальный слух, только отчасти заключается в том, что, на более выдающихся местах, созвучия приобретают большую гармоническую значимость; гораздо более существенным является требование известной п л о т н о с т и звучания между линиями, которое нарушается пустыми квинтами и квартами. Пустые кварты в двухголосии едва ли менее ощутимы, чем пустые квинты; они неприятно выделяются как в параллельном, так и во встречном движении (прим. 143):



Знакомое из гармонии задержание диссонанса кварты неправильно принимается обычным учением о контрапункте в качестве предпосылки; это возможно лишь тогда, когда кварта насыщается гармоническим ощущением; точно так же и диссонирующие созвучия

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Как результат сочетания двух линий, пустая кварта близка по звуку к ее обращению, квинте [1]).

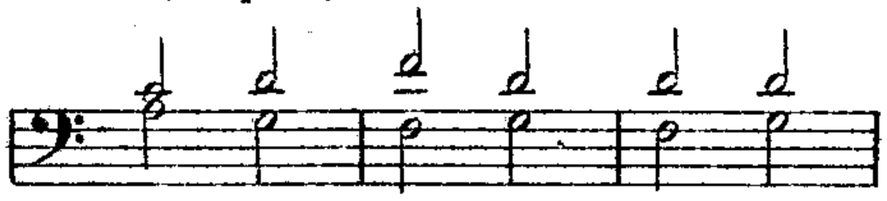
Поэтому, в двухголосии следует прежде всего избегать пустых кварт и квинт, как параллельных, так и получающихся при встречном движении; они не портят контрапунктической ткани только там, где их сглаживает известная техническая ловкость. Теория музыки пытается найти определение этого своеобразного ощущения от незаполненных кварт и квинт, называя его „пустым“, „голым“, и пр. и даже просто „квинтовым“ („quintig“) [2]).

Далее будут изложены технические возможности преодоления этого ощущения пустоты как параллельных, так и встречных квинт.

Можно легко удостовериться, что в контрапункте нет существеной разницы между параллельным и встречным движениями, ибо в замкнутых линейных фазах слышатся не последовательности отдельных интервалов, а целые связи, объединенные движением. Рассмотрим квинту в примере № 152; если вырвать ее из линеарной связи, то обнаружится встречное движение квинтами — наверху cis-h, внизу cis-e; на самом деле, в верхнем голосе, начиная со второй половины такта, настолько ясно ощущается восходящее (хотя и не по прямой

---

[1]) Странно, что это явление неприятного ощущения от встречных квинт оставляется совершенно без внимания в наиболее распространенных учебниках, обычно столь щедрых на всевозможные угрожающие запрещения, хотя именно эти встречные квинты должны избегаться во всяком хорошем контрапункте. Правда, во всех учебниках встречается совет (имеющийся уже в Gradus'e Фукса), в первом разряде контрапункта пользоваться чаще несовершенными консонансами (3 и 6), чем совершенными (5, 4, 8 и 1). Но тем не менее, в известном учебнике Дена, напр., мы встречаем, в качестве образца, следующие такты (II издание, стр. 6):



Эти пустые квинты не менее неприятно поражают, чем любой из запрещенных параллелизмов. В них отсутствует массивность, присущая настоящему контрапунктическому письму.

[2]) Вопрос об истиной причине неприятного ощущения от квинт еще до сих пор не разрешен теорией музыки, хотя почти каждое учение о гармонии приводит объяснения ему. Все существующие теории распадаются на две главные группы, но по основной мысли ни одна из них не соответствует истине. Часть теоретиков пытается найти гармоническое обоснование неприятной звучности параллельных квинт, объясняя ее тем, что при этом два голоса движутся в различных тональностях, напр., $\frac{g\ a\ h\ c}{c\ d\ e\ f}$ — нижний ряд в C-dur, верхний — в G-dur; это объяснение неудачно уже потому, что то же самое происходит в параллельных терциях и секстах. Другая попытка объяснения: квинта есть наиболее совершенный консонанс после октавы, и поэтому, два голоса, двигающиеся квинтами, недостаточно дифференцируются. И это в основе неправильно, ибо неприятное ощущение от квинт заключается не в недостаточной яркости их звучности, а наоборот, в ее своеобразном характере. Сравн. S. W. Ambros, Zur Lehre vom Quintenverbote (Leipzig, 1859) и W. Tappert, Das Verbot der Quintenparallelen (Leipzig, 1869), Wilh. Rischbieter, Die verdeckten Quinten (Hildburghausen 1882); Th. Uhlig Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung in Quinten и Riemann, Präludien und Studien (1896).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

линии) движение, что h воспринимается как ход снизу, с a, хотя на момент ему предшествует cis.

Другой пример из многочисленных подобных случаев—такт, приведенный в № 151. Образовалась эта квинта в прямом или в противоположном движении? Если судить по внешнему виду нотной записи, то конечно последнее, потому что g верхнего голоса спускается с a, на самом же деле так же ясно слышится и параллельное движение, так как общая линеарная связь в верхнем голосе заключает восходящее движение (c-g), которое только захватывает a. В этом случае, как и во многих подобных ему, нельзя точно установить, который из моментов преобладает. Одно остается несомненным: что в техническом отношении не существует различия между встречными или параллельными квинтами (и квартами). Эти явления еще яснее доказывают, насколько неполно рассматривается вопрос о квинтах в обычном учении о контрапункте.

Исторически унаследованная особенность стиля, которой еще придерживается Бах, заключается в применении пустой квинты в определенных местах музыкальной формы; произведение обыкновенно начинается с квинты (или октавы); точно так же, типичная формула окончания состоит в том, что голоса образуют унисон или октаву, которым предшествует пустая квинта. Конечно, в этих случаях пустая квинта не должна умышленно избегаться; она имеет историческое обоснование как стилистический признак и, конечно, не влияет на сущность двухголосного письма.

При этом Бах обыкновенно снабжает верхний тон пустой квинты мордентом или другой мелизматической фигурой с трелью, которая присоединилась к этим застывшим формулам концовок, быть может, для того, чтобы скрыть пустоту квинты путем окружения ее секстой. Эти формулы встречаются почти во всех произведениях Баха, не только в самом конце, но и в концовках отдельных частей формы, как, напр., остановка на доминанте в конце первой части, и т. д. С точки зрения формы, эти остатки старинной манеры письма приводят к следующему явлению: массивность звучания разрежается к концу благодаря пустой квинте или унисону и, наоборот, постепенно уплотняется, начавшись с пустой квинты. Исторические корни этой стилистической особенности восходят к самым ранним попыткам многоголосия, исходившим из совершенных консонансов.

Общие замечания об отношении созвучий при двухголосном соединении линий.

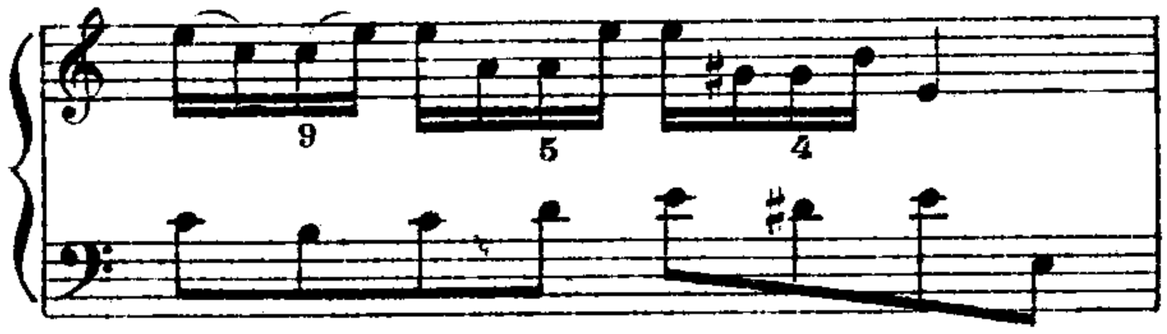
Открытое употребление параллельных октав в двух линиях конечно недопустимо, по тем же причинам, что и в гармоническом письме. Идентичность обоих линейных движений при параллельных октавах уничтожает двухголосие.

Согласно принятой нами точки зрения на эти явления, создающие трения при движении голосов, как на отрицательные, прежде всего следует исключить две вышеупомянутые группы: параллельные диссонансы и параллельные и встречные квинты и кварты, в том случае, если неприятное ощущение от них не уничтожается соответствующими техническими приемами. Хотя по существу впечатления „остроты“ параллельных диссонансов и „пустоты“ квинт и кварт и различны, но все же их можно объединить в понятие „неровностей“ или „трений“. Поэтому прежде всего, в начале обучения, нормой является избегание их. Конечно, в дальнейшем следует перейти к технике, которая сможет развязывать и

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

преодолевать эти узлы; точно так же, как в гармонии, считаемые сперва опасными явления голосоведения постепенно преодолеваются техникой и даже прекрасно используются.

Некоторые из этих интервалов, как например квинты и кварты, а также диссонансы, секунды (ноны) и септимы, не представляют опасности при боковом движении; при этом безразлично, остается ли один из тонов задержанным при вступлении другого, или же повторяется еще раз предыдущий тон (прим. 144, Aria variata для ф-п.):



Что наш музыкальный слух производит отбор определенных сочетаний, возможных при соединении двух линий, что диссонансы параллельные неприятно ощущаются музыкальным слухом, тогда как при встречном движении они не нарушают потока двухголосия, что впечатление от квинт и кварт всегда содержит нечто для нас неприятное — все это изумительные эмпирические психологические явления, основополагающие для контрапунктической техники.

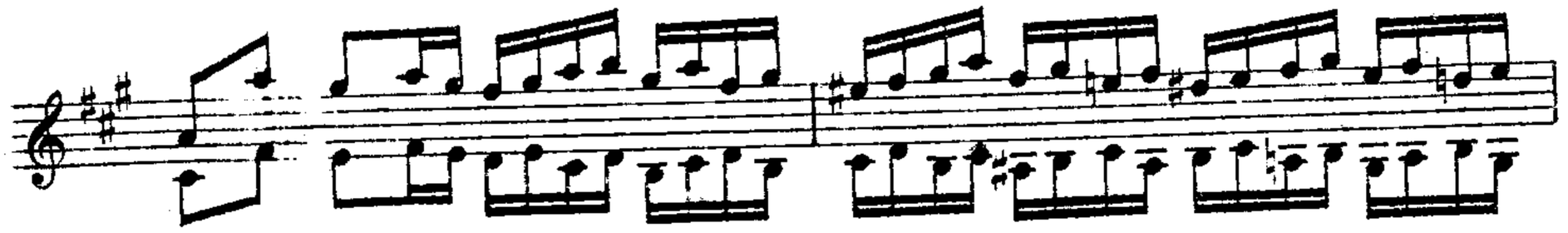
Интервалы, в которых соприкасаются линии, ощущаются при этом не со стороны их гармонического значения (как части трезвучий), а только как непосредственное следствие сочетания двух линий; поэтому им соответствуют другие технические приемы, чем при чисто гармонически воспринимающихся созвучиях.

При этом играет некоторую роль плотность сплавленности интервалов (Verschmelzungsdichte). Одновременное движение линий всего свободнее совершается при средней плотности, между жесткостью параллельных диссонансов и „жидкой“ фактурой письма, богатого пустыми интервалами. При параллельном вступлении голосов, подчеркивающем специфический характер интервалов, мы наиболее чувствительны к созвучиям; при боковом движении, которое составляет собственно половину движения, т. е. движение одного голоса — мы наименее чувствительны.

Все остальные интервалы, рассматриваемые только как сочетание линий (поскольку не привносится гармонической точки зрения), не создают никаких неровностей и трений, как при параллельном движении, так и при встречном и боковом. Интервалы, чаще всего встречающиеся между линиями двухголосия—терции и сексты. Степень их сплавленности может быть определена, как средняя плотность контрапункта. Большие участки, иной раз целые произведения почти исключительно состоят из богатой смены терций и секст. Это чаще всего происходит, когда на большом протяжении движение обеих линий совершается в равных единицах, так что созвучия следуют тон за тоном. В таком случае наблюдается постоянное чередование терций и секст. Ибо более длинное равномерное последование

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

одних терций или сексг нарушало бы основное формальное требование — различный рисунок обеих линий. Простое дополнение одного из голосов другим, отстоящим от него на равное расстояние, не есть контрапункт, а наоборот—противоречит самой его сущности. Прежде всего, требование пересечения кульминаций двух линий не допускает длинной цепи одинаковых, параллельных интервалов. Для тех случаев, когда происходит подобное параллельное движение терций и сексг одинакового ритма, типична следующая ткань (смена децим и сексг, прим. 145 из фуги *A* для ф-п.; см. также прим. 140).



Конечно, вовсе не обязательно ограничиваться этими двумя интервалами.

Но и тогда, когда линии соприкасаются не всеми своими тонами, (т. е. при различном движении) все же наиболее часто встречаются компактные созвучия терций и сексг.

Менее опасными, чем кварты и квинты, в двухголосном письме являются октавы или случайное совпадение голосов в приме (поскольку нет открытого параллелизма); сами по себе эти интервалы лишены специфического оттенка сухости, свойственного квартам и квинтам. Но разумеется они не могут вызвать полнозвучия вертикальных отношений, подобно компактным терциям и секстам; ясно, что следует избегать встречи голосов в октавах и квинтах, в особенности на сильных долях, где естественно следует стремиться к наибольшей полноте. Следует в особенности отметить, что так называемый тритон (увеличенная кварта или уменьшенная квинта) вопреки тому страху, с которым к нему относится большинство учеников, вовсе не представляет опасности. Тритон возможен при любом движении голосов. Он образует настолько мягкое сочетание, что допускает даже открытые параллелизмы. Здесь не место исследовать исторические причины запрещения тритона; но обычная боязнь его употребления в контрапунктической технике представляет несомненный предрассудок. Тритон сплошь и рядом встречается в двухголосном мелодическом контрапункте Баха. Условия образования интервалов контрапунктической ткани различны у различных инструментов; жесткость звучания наиболее сильно ощущается на рояле; поэтому лучше при изучении контрапункта начинать с сочинений для рояля, а не для пения, как это обычно принято при занятиях контрапунктом. Занятия гармонией, наоборот, более целесообразно начинать с вокальной фактуры, ибо в ней более ощутима необходимость тех ограничений, которые составляют начало обучения. Когда мы имеем дело с контрапунктом, то сравнительно мягкая вокальная звучность зама-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

скировывает те шероховатости, которые резко выступают в более сухом звуке фортепиано; даже пустые квинты и кварты звучат в вокальном исполнении гораздо мягче. Вокальное письмо требует кроме того известных ограничений в объеме голосов; но для тех учащихся, которые привыкли исходить из гармонии, первоначальная трудность заключается не в склонности к излишней мелодической свободе, а наоборот, в боязни более смелых линейных очертаний. Кроме того, вокальное письмо никогда не может достичь такой ярко выраженной линеарной полифонии, как инструментальное; вокальная полифония всегда стремится к чувственному впечатлению, к созданию из отдельных голосов полноты аккордовой звучности. То же самое относится, хотя и в меньшей степени, к духовым инструментам. Везде, где в извлечении звука принимает участие человеческое дыхание, наблюдается тенденция к чувственному впечатлению аккордовой закругленности. Поэтому двухголосный вокальный контрапункт без сопровождения почти не встречается у Баха, или же на небольших протяжениях, где два голоса остаются одни; контрапунктически написанные дуэты сопровождаются или аккордовым или контрапунктическим аккомпаниментом, что, конечно, обусловливает другие способы применения созвучий. Кроме того, фортепианный контрапункт имеет то преимущество перед вокальным, что всегда может быть исполнен. Вообще, вслед за органом, рояль явился настоящей областью линеарного контрапункта. Первое, основное и самое примитивное развитие двухголосного контрапункта заключается в том, чтобы с самого начала поставить себе целью набрасывание двух линий сразу, насколько возможно, одновременно, и обращая внимание на образующиеся вертикальные отношения. Конечно, это еще не окончательная стадия контрапунктической техники, но первоначальная и основная. Вместе с усовершенствованием техники увеличивается участие гармонического фактора; но при этом линеарная структура ткани всегда должна оставаться на первом плане, а гармонически-аккордовый момент — на втором. Обращать внимание на вертикальные отношения нужно, главным образом, тогда, когда они плохи и нарушают плавность линейного движения; т. е. за вертикальными отношениями сохраняется их отрицательное значение. От этого, сперва только осторожного удаления мешающих вертикальных явлений мы переходим не к окончательному вытеснению гармонической звучности, но с ее помощью стремимся к полной концентрации силы линеарного выражения, как основы строения ткани (подобно тому, как учение о гармонии от изгнания мешающего голосоведения переходит к усложнению ткани путем положительных мелодических явлений). Мы исходим из наиболее прозрачного соединения голосов и стремимся сперва к возможно более свободной от препятствий линейной контрапунктике. Основное содержание контрапунктической техники есть насыщенность линеарными силами в противоположность насыщенности аккордовыми звучаниями в гармоническом письме.

Каждый музыкант понимает, что даже в первой стадии контрапунктической работы невозможно полное сосредоточение на соедине-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нии двух линий без вмешательства гармонического ощущения на одновременно звучащих выдающихся точках обеих линий. В особенности у учащихся, владеющих гармонией, это, невольно возникающее при соединении двух линий, гармоническое ощущение неизбежно будет превращаться в мощный гармонический фактор; таким образом, уже начиная с самой первой концепции, существует взаимопроникновение мелодического и гармонического факторов, также как и при набрасывании одноголосной линии. Но чем менее принимается в расчет это выравнивающее (вступающее в силу лишь после) воздействие гармонии — тем лучше [1]).

Глава вторая.

Техника двухголосия

Преодоление шероховатостей ткани через определенные гармонические отношения (в созвучиях)

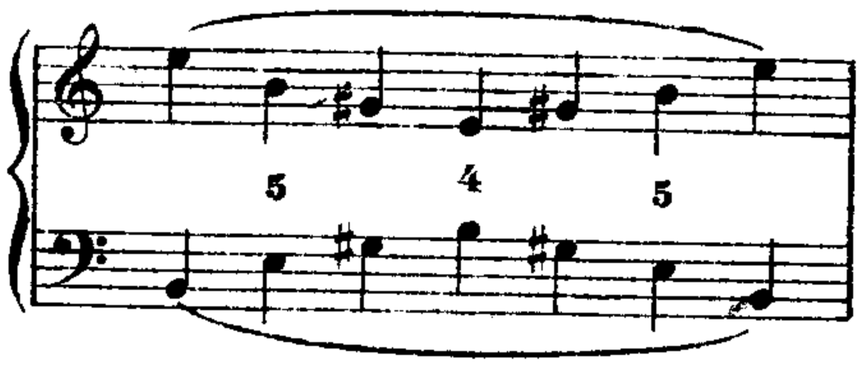
В то время как контрапунктика сосредоточивается на соединении одновременных линий, она должна выработать технику, при которой мелодическое развитие сможет проходить через любые вертикальные отношения; т. е. техника должна преодолеть все те трения, которые первоначально избегались. Даже параллельные диссонансы, или же параллельные и встречные квинты и кварты могут при известных обстоятельствах, как это выяснится из дальнейшего изложения, терять свои неприятные особенности. Первая возможность ослабить их заключается в сгущении аккордовой звучности, которая заглушит и скроет их специфически неприятный звук.

Если друг за другом следуют два созвучия, принадлежащие к одному и тому же легко понятному аккордовому образованию, то при этом всегда усиливается гармоническое ощущение. Поэтому квинта или кварта может вполне безопасно появиться, если в предшествовавшем созвучии квинта или кварта составляла часть простейшего аккорда. Образующаяся вследствие этого гармоническая полнота созвучия скрадывает пустоту жесткого звука квинты или кварты. То же самое относится как к параллельному, так и встречному движению этих интервалов. Простейший случай этого рода состоит в том, что оба следующих друг за другом созвучия принадлежат к одному и тому же мажорному или минорному трезвучию; из самой

[1]) На основе всех вышеизложенных условий, главным образом, избегания параллельных секунд и септим, а также параллельных квинт и кварт первые упражнения в двухголосном контрапункте могут быть заключены в рамки небольших контрапунктических форм, если уже приобретена техника одноголосной линии и известное чувство внутренней формы полифонии. После этого можно постепенно переходить к технике преодоления мешающих созвучий.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

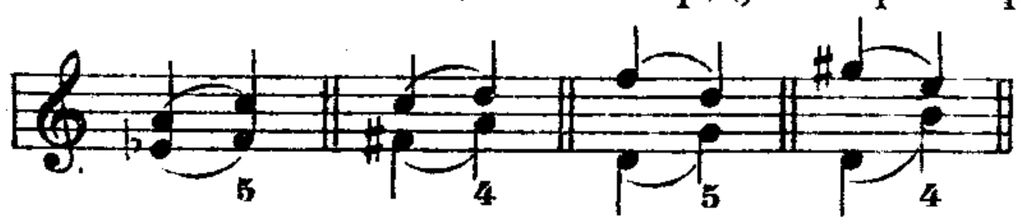
простой схемы станет ясным, что в таком случае квинты и кварты теряют свой неприятный, пустой звук:



В параллельном движении такие квинты также не опа

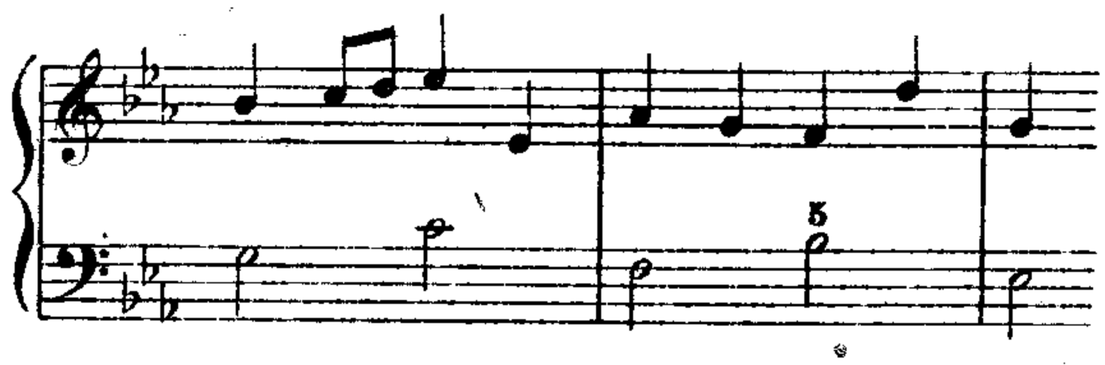
То же самое относится к септаккордам и т. п. простейшим гармониям, к которым принадлежит данная последовательность созвучий.

Достаточно даже, если квинте предшествует только одно созвучие, объединяющееся с нею в общий аккорд, например:



Неприятное воздействие этих квинт и кварт уничтожается смягчающим гармоническим ощущением, вмешивающимся в мелодическое двухголосие и наполняющим его своей звучностью. Как и вообще в гармонической фактуре не опасны параллельные квинты, принадлежащие к одному и тому же аккорду [1]).

В двухголосном контрапункте Баха встречается бесконечное количество таких примеров (инвенция *G*, т. 16; инвенция *a*, т. 22—23; инвенция *g*, т. 5), а также следующий пример из органной сонаты *c* (прим. 146):



Из внешнего вида последовательности этих созвучий они принадлежат к одному и тому же аккорду (в последнем случае квинта дополняется предыдущим звучанием до септаккорда b-d-f-as). Ошибочно было бы лишь считать эти аккорды за основу строения ткани, вместо того, чтобы понимать их, как последующее вмешательство гармонического фактора в мелодическую концепцию.

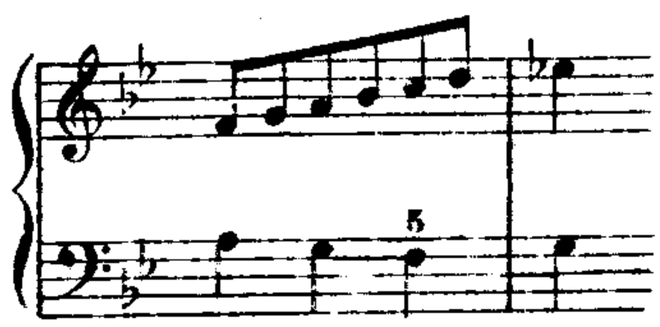
Но не только последнее, непосредственно предшествующее созвучие (как в предыдущих примерах) может смягчать и заполнять

[1]) Само собой разумеется, что пустые квинты и кварты двухголосия проще всего уничтожаются аккордовым сопровождением, как например, в контрапунктическом дуэте скрипок, сопровождающемся basso-continuo. Таким же образом может быть уничтожена и жесткость параллельных диссонансов. Но сейчас речь идет о чистом двухголосии.

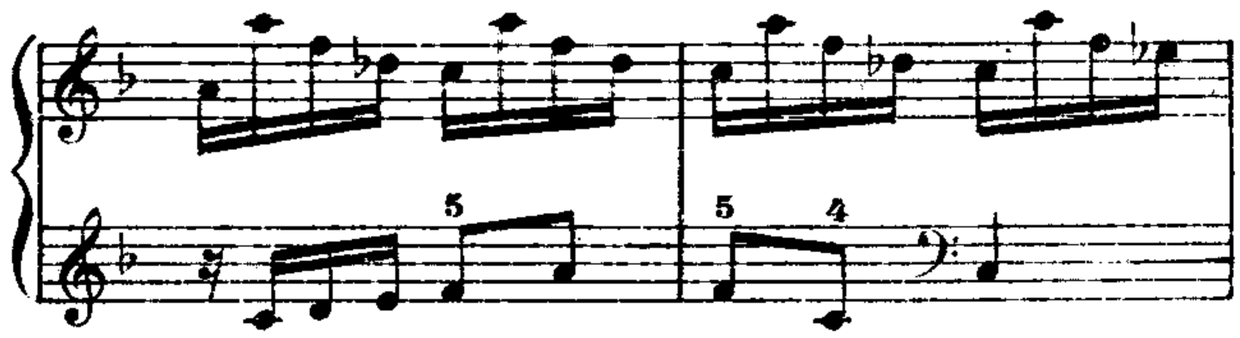
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

пустую квинту или кварту двухголосия; это действие может оказывать гармония целого такта, или целой замкнутой связи (см. инвенцию *g*, такт 9; квинта $\begin{matrix}d\\a\end{matrix}$ d-moll'ного такта, между тем как только что прозвучала доминанта $\begin{matrix}e\\cis\end{matrix}$).

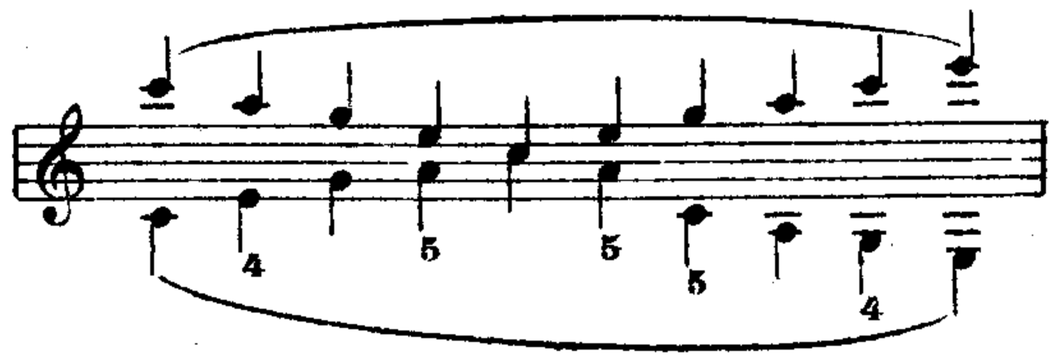
Аналогичные случаи в прим. 147 (менуэт):



и 148 (итальянский концерт).

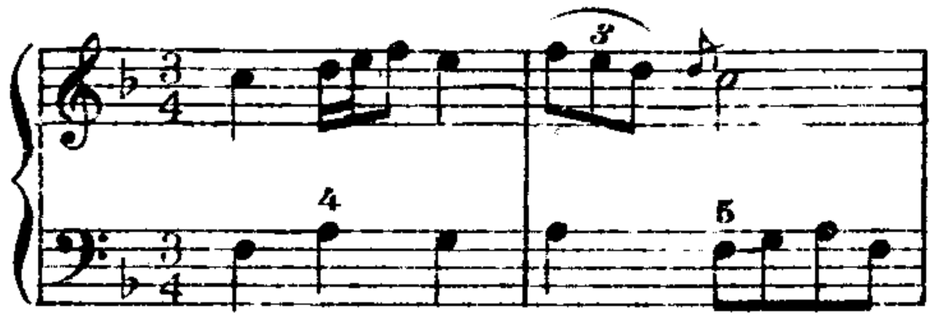


Это смягчение и выравнивание пустых квинт и кварт последовательностью созвучий одного и того же аккорда происходит в параллельном отношении к предыдущему созвучию; так, например, если квинта или кварта минорного трезвучия следует за интервалом, принадлежащим к мажорному трезвучию $\left(\begin{matrix}e\\a\end{matrix}\right.$ после $\left.\begin{matrix}g\\c\end{matrix}\right)$ или, обратно, параллельный мажор после минора $\left(\begin{matrix}c\\g\end{matrix}\right.$ после $\left.\begin{matrix}a\\c\end{matrix}\right)$. Из следующей схемы видно, что при движении между тоникой и ее параллельным строем, двухголосные квинты и кварты теряют свою плохую звучность.



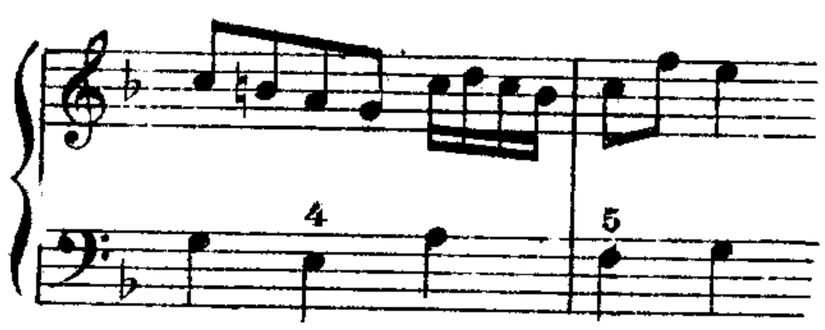
Та же заполненность звучания создается при параллельном движении.

Примеры из баховского двухголосного контрапункта (прим. 149—менуэт).

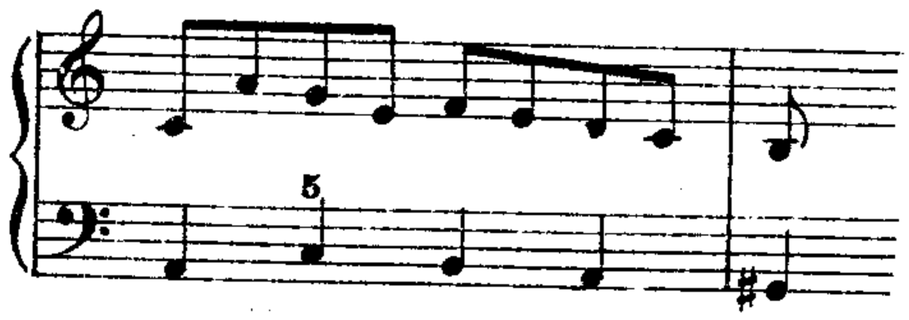


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Кварта $\frac{d}{a}$ после созвучия параллельного мажора $\frac{c}{f}$, квинта второго такта относится к тому же аккорду, что и предыдущее созвучие; прим. 150 (менуэт):



Кварта $\frac{a}{e}$ после $\frac{c}{g}$; квинта второго такта находится в том же трезвучии, что и предыдущее созвучие; прим. 151 (Bourrée II из англ. сюиты *A*):

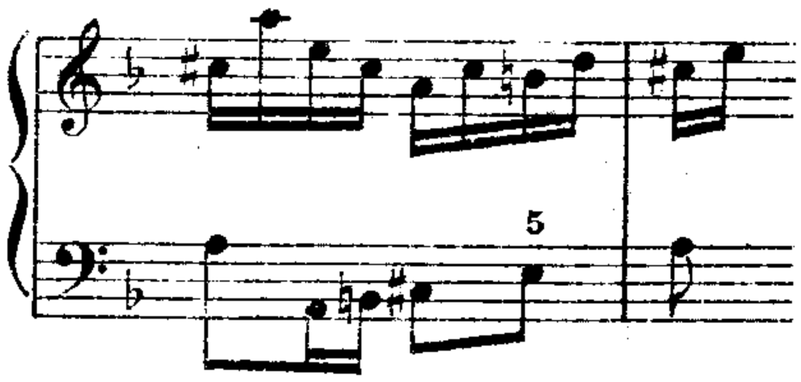


Дальнейшая возможность осуществления пустых квинт и кварт в двухголосии, благодаря вмешательству гармонического фактора состоит в том, что эти квинты и кварты находятся в доминантовом отношении к предыдущему созвучию; например, если квинте $\frac{d}{g}$ предшествует интервал $\frac{e}{c}$ или $\frac{es}{c}$. Эти доминантовые квинты или кварты соответствуют явлению, известному в гармоническом письме под названием „квинт валторн“ („Hornquinten“), типичных для натуральных нот валторн. В учении о гармонии под „квинтами валторн“ подразумевается следующее: верхний из двух голосов идет через секунду на терцию, нижний — с терции идет через квинту в октаву.

Такие параллельные квинты допускаются в четырехголосном гармоническом письме с давних времен.

В двухголосном контрапункте возможна большая свобода использования этого явления; достаточно, если пустые квинты и кварты, находятся в доминантовом отношении к предыдущему созвучию; их пустая звучность сейчас же уничтожается; последующее созвучие не должно обязательно принадлежать опять к тонике. Это одинаково относится как к квинтам, так и к квартам, как во встречном, так и в параллельном движении. В дальнейшем для простоты они будут обозначаться „квинтами валторн“ или „квартами валторн“.

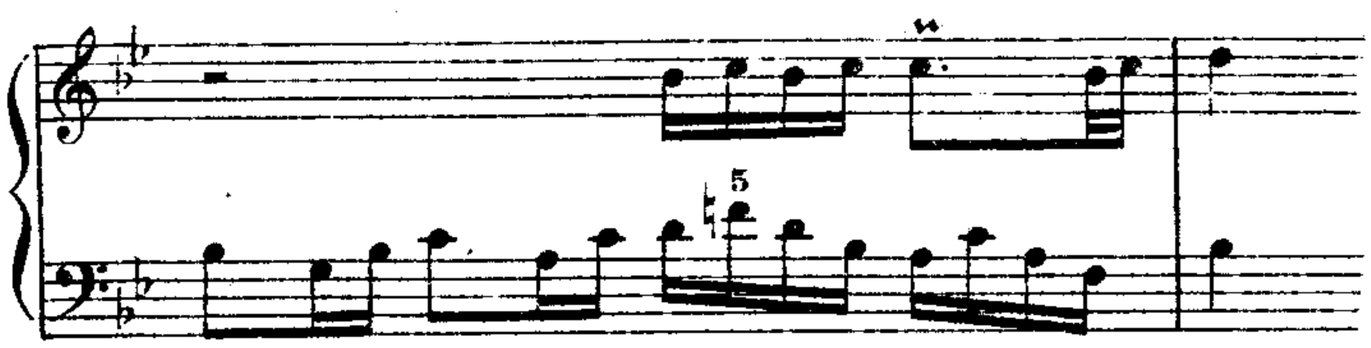
Так, мы чрезвычайно часто встречаем у Баха следующее: (прим. 152 итальянский концерт):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

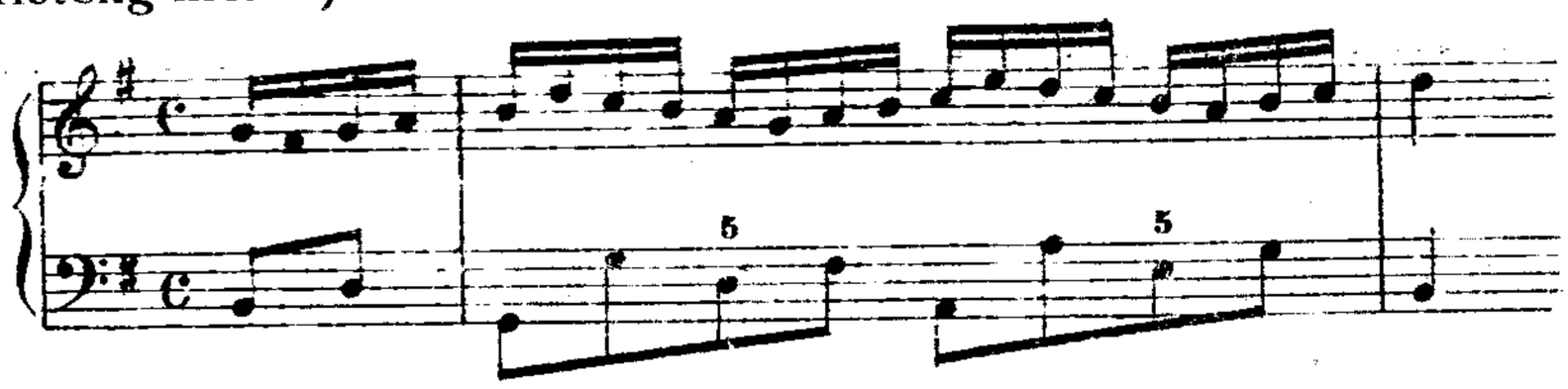
Квинта $\begin{matrix}h\\e\end{matrix}$ после $\begin{matrix}a\\cis\end{matrix}$

Прим. 153 (хоральная вариация *c* для органа):



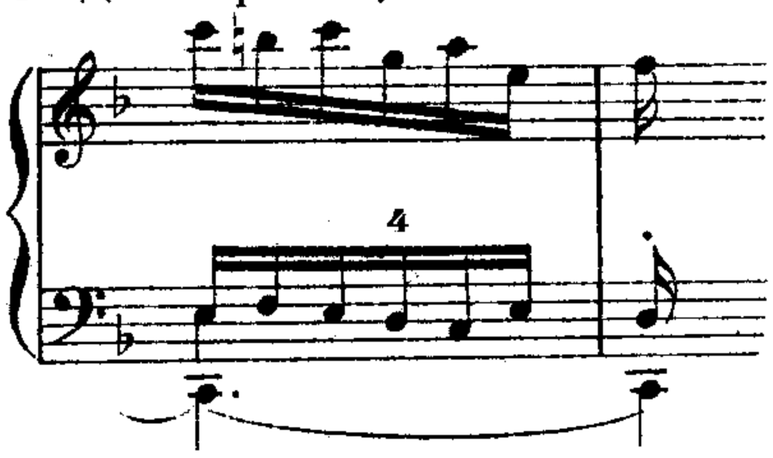
(Квинта $\begin{matrix}c\\f\end{matrix}$ после $\begin{matrix}b\\d\end{matrix}$)

Прим. 154 (хоральная прелюдия для органа „Nun freut Euch, liebe Christeng'mein"):



(Обе квинты в доминантовом отношении к предыдущей четверти).

Прим. 155 (токката *F* для органа):



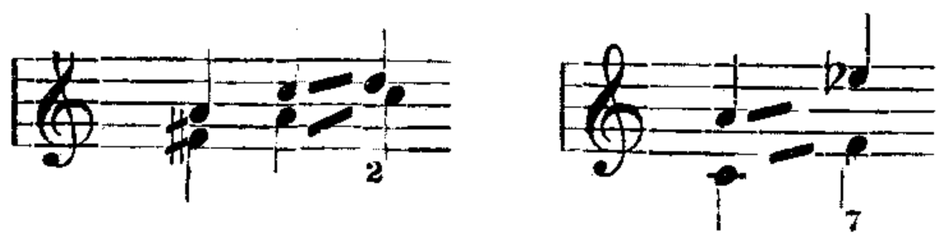
(Кварта $\begin{matrix}g\\d\end{matrix}$ после $\begin{matrix}c\\e\end{matrix}$)

Аналогичные случаи можно указать, кроме того, в инвенции *g* (т. 16), в инвенции *F* (т. 24—25), аллеманде из французской сюиты *E* (т. 1) и др.

Подобно пустым квинтам и квартам, параллельные диссонансы могут быть точно также смягчены благодаря участию гармонического фактора. Все перечисленные выше технические средства (а также встречающиеся в дальнейшем изложении), направленные на уничтожение неровности двухголосного письма, имеют одинаковое значение как для квинт и кварт, так и для параллельных диссонансов. Появле-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

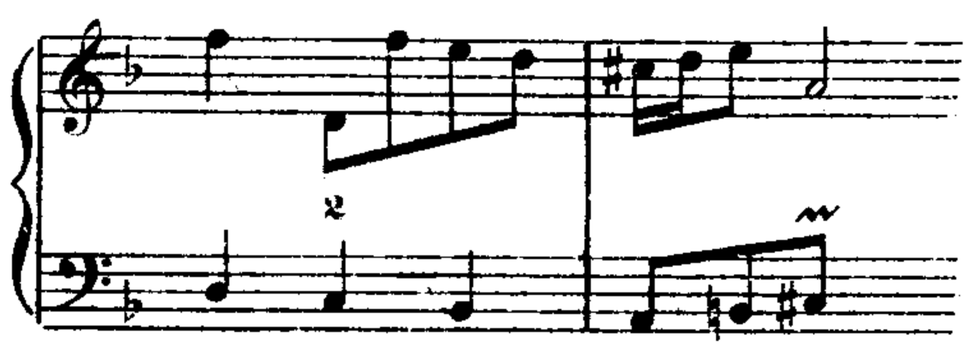
ние параллельного диссонанса смягчается прежде всего, если предшествующее созвучие объединяется с ним в легко понятный диссонирующий аккорд; в особенности часто происходит объединение в доминантсептаккорд, а также другие формы септаккордов. Это сейчас же станет ясным, если сыграть следующие параллельные диссонансы:



и т. д.

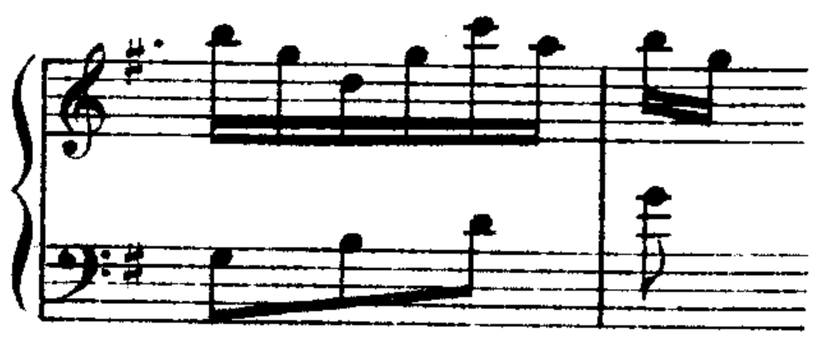
Даже значительно более резкие параллельные м а л ы е секунды и большие септимы могут настолько смягчиться благодаря дополнению их аккордовыми предыдущими созвучиями, что сделаются возможными; однако в двухголосном контрапункте они сравнительно редки.

Примеры из баховского контрапункта (прим. 156, менуэт):



См. также аллеманду из I партиты для ф-п. (т. 17), бурре II из английской сюиты *A* (т. 32—33) и т. д.

Параллельные септимы и секунды, которые могут быть связаны доминантовым отношением с предыдущим созвучием наподобие „квинт (и кварт) валторн", также изредка встречаются у Баха (прим. 157, куранта из V партиты):

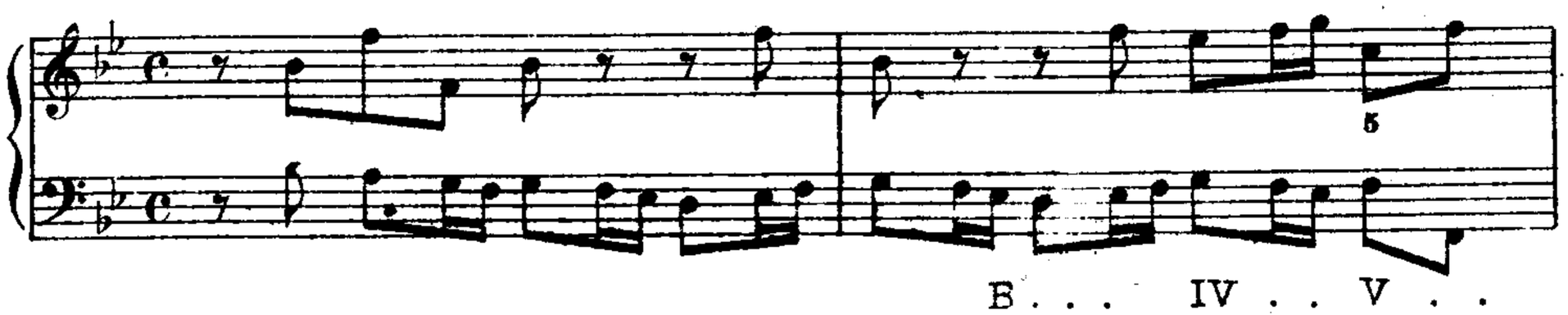


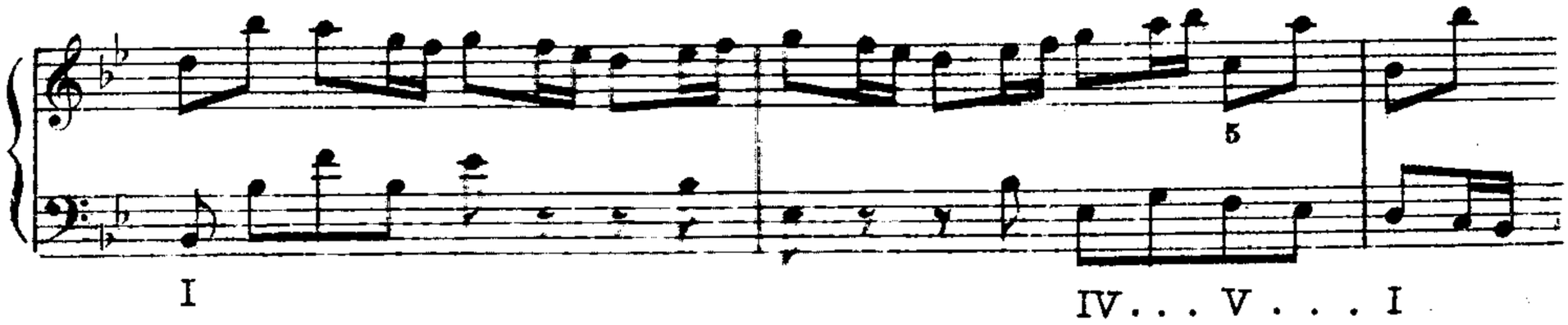
Параллельное вступление $\frac{c}{d}$ после интервалов G-dur смягчено воздействием доминантового аккорда.

Также в тактах 22—23 инвенции *f*, параллельный диссонанс $\frac{es}{des}$ становится понятным в качестве доминанты *As* (es-g-b-des). При ясно выраженных гармонических кадансах (которые обыкновенно появляются в самом конце и в конце отдельных частей контрапунктического произведения) квинта, даже без заполнения ее предыдущим аккордовым созвучием, может приобрести настолько сильное и яв-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ственное аккордовое значение, что утратит свойственный ей характер пустоты (прим. 158, токката и фуга *g* для ф-п., из токкаты):





Здесь квинта появляется в середине ясно выраженного каданса из субдоминанты, доминанты, тоники, повторяющегося каждые два такта. Благодаря этому возникает полнота звучания квинты, указывающая на гармонию. Ясно выраженный каданс может заполнить квинту и уплотнить ее до консистенции аккорда.

Преодоление шероховатостей через напряжение вводного тона и хроматику

Все эти технические явления, смягчающие и уничтожающие трения между мелодическими голосами, основаны на гармоническом воздействии и представляют собой влияния аккордово-вертикальных явлений, пересекающих многоголосный мелодический поток линеарного письма. Таким образом, участие аккордовых воздействий, играющих второстепенную роль в первоначальной концепции, имеет определенную техническую ценность в двухголосном линеарном движении. Повышение интенсивности вертикальных явлений, благодаря взаимному дополнению связанных друг с другом созвучий, способствует выравниванию и смягчению образующихся трений.

Но преодоление созвучий, первоначально воспринимаемых, как трения, и расширение ограничений в этом смысле возможно и по другому принципу, противоположному только что изложенному. Если там имело место повышение вертикальных воздействий, то и обратно, путем повышения линеарной интенсивности шероховатость созвучий может быть также уменьшена или уничтожена совсем.

Благодаря повышению мелодической энергии в одном или обоих голосах, неприятный характер созвучия изменяется. Так, например, если в момент образования между двумя линиями пустой квинты или жесткого диссонанса, возникает сильное повышение мелодического напряжения, то оно сосредоточит на себе музыкальный слух и не допустит его до ощущения пустоты или жесткости. Мелодический поток

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

побеждает образующиеся между голосами вертикальные явления. Но здесь имеются в виду именно явления мелодической энергии, внутренних линеарных напряжений, а не влияние ритмических изменений, т. е. ускорения движения.

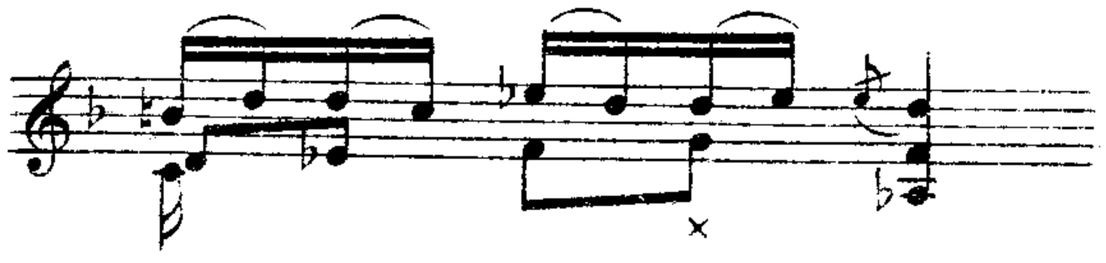
В изложенных раньше технических явлениях, основанных на внедрении гармонических воздействий, смягчение шероховатостей происходит вследствие восприятия вертикальных звучаний, приближающегося к аккордовому, т. е. вследствие уплотнения звукового восприятия. Наоборот, там, где повышается линеарная энергия, происходит разложение вертикального созвучия, поглощение одного или обоих тонов интервала линеарным потоком; тон как бы обособляется от восприятия характерной звучности данного интервала. Следовательно, принципу смягчения звучности вмешательством гармонических воздействий противопоставляется принцип повышения линеарных энергий.

Это вполне соответствует настоящей технике мелодического контрапункта; ибо, если основная установка многоголосно-мелодического письма исходит из тенденции соединения возможно более независимых линеарных движений и преодоления вертикальных явлений мелодической силой, то эта же тенденция заключается в усилении линеарного стремления там, где образуются узлы, мешающие свободному движению голосов.

Более интенсивное проявление вертикального момента, возникающее при этих мешающих созвучиях, уничтожается путем усиления интенсивности горизонтального потока.

Сравнительно простой случай такого увеличения интенсивности и его влияния на шероховатость созвучия представляет повышение линеарного напряжения во вводных тонах и хроматических изменениях. Каждый полутоновый шаг увеличивает интенсивность мелодического потока; ибо хроматика исходит из перенесения свойств вводного тона на первоначально диатонические ступени и создавания целевых тонов, к которым мелодическое движение стремится с повышенной интенсивностью (см. III главу I отдела); полутоны внутри движения теснее связаны в линеарное единство.

Так, благодаря состоянию напряжения, заключенного в вводном тоне, характер диссонирующего задержания приобретают квинта и кварта; мелодическое слышание направлено более на мелодическое продолжение голоса, чем на звук интервала. Поэтому, в двухголосном письме пустая квинта или кварта теряет свой специфически неприятный характер, если один из ее тонов делает шаг на полутон вверх или вниз. Происходит как бы разряд мешающего интервала квинты или кварты, наподобие разрешения диссонанса. Кроме того, интервалу квинты или кварты сообщается повышенная интенсивность напряжения, которая уничтожает пустоту совершенного консонанса. Например, в следующем месте из сонаты для скрипки *g* (Adagio), прим. 159:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Квинта $\frac{d}{g}$ (обозначенная ×) звучит, как диссонанс, благодаря тому, что напряжение тона d направлено в es. И здесь борьба сил, имманентная всякому музыкальному звучанию, определяет музыкальное слышание, и процессы, находящиеся вне самого звучащего вещества влияют на законы его организации [1]).

Конечно, до известной степени предпосылкой линеарного восприятия последовательности тонов служит соответствующая скорость движения; большая задержка на интервале квинты или кварты оставляет в ухе специфическое неприятное впечатление; вообще говоря, все мелодическое многоголосие требует известной оживленности движения, при котором бы сохранялась линеарная связь. Уже говорилось о том, что в мелодике всякая нарушающая диатонику гаммы хроматика воспринимается острее и ярче, чем полутоновые шаги на привычном месте основной гаммы (с III на IV ступень и с VII на VIII); это свойство касается также техники квинт и кварт; при повышенной хроматике уничтожается их неприятное впечатление; но во всяком случае полутоновый шаг основной диатонической гаммы обладает также достаточной линеарной интенсивностью, чтобы влиять на квинту и кварту. Это относится как к верхнему, так и к нижнему голосу, ибо в мелодическом контрапункте голоса равноправны. Следовательно, шаг в полутон может быть направлен в любую сторону. Исходя из того, что всякая хроматическая последовательность есть не что иное, как воздействие вводного тона, я буду в дальнейшем изложении в таких случаях говорить просто о квартах (или квинтах), образующих вводный тон.

Изменившийся благодаря шагу в полутон характер квинты обнаружится в следующем простом примере: обе квинты $\frac{c}{g}$, которые в примере 141 неприятно выделяются из двухголосия, окажутся смягченными, если один из их тонов продолжить хроматически; например, если в первой квинте нижний тон c пойдет на des, а во второй — верхний тон на as, тогда жесткость их звучания смягчится вследствие повышенной мелодической интенсивности, свойственной хроматике.

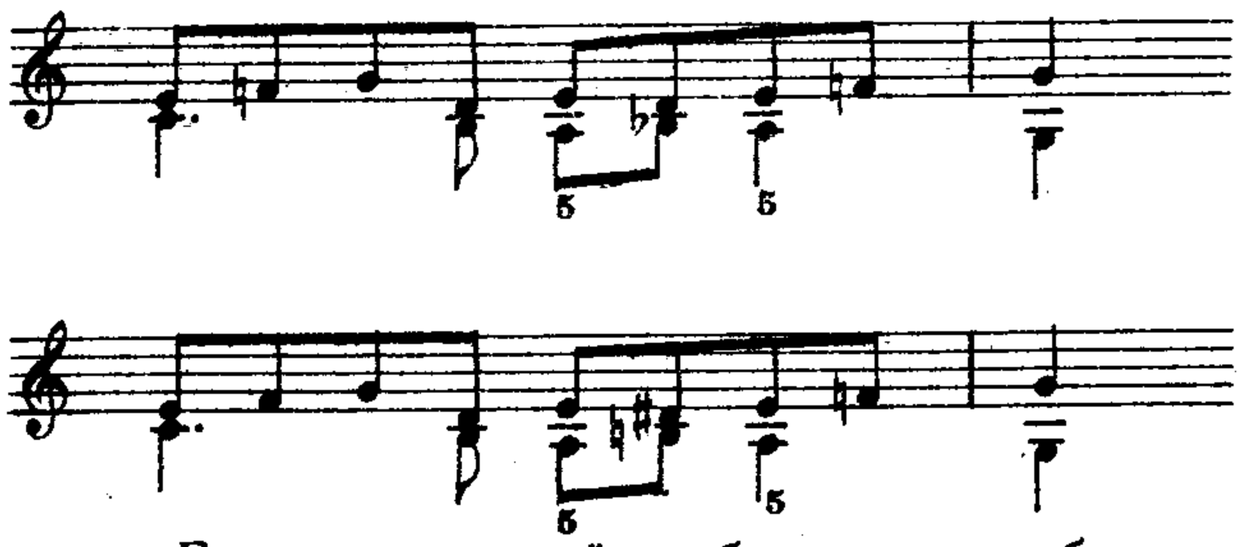
Точно так же, во втором из вышеприведенных примеров (142) пустой звук квинты может быть уничтожен действием вводного тона (прим. 160 и 161).

---

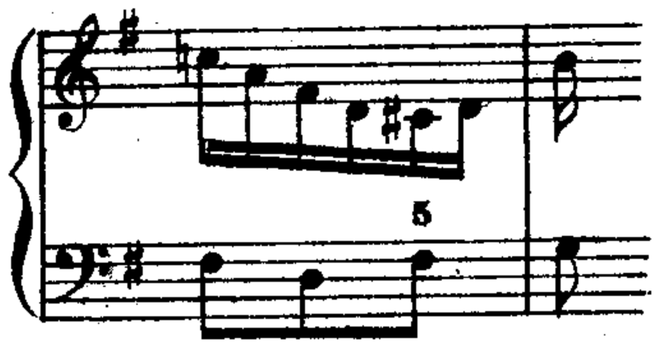
[1]) Сравн. Гвидо Адлер „Стиль в музыке“ (Der Stil in der Musik, I, Leipzig, 1911, стр. 115): „Октава и квинта, так называемые совершеннейшие консонансы, рассматривались во все эпохи, как наиболее сливающиеся друг с другом тоны, образующие единство звучания; но верхний тон квинты в двухголосном письме уже может быть принят за задержание малой сексты, следовательно, теряет свой консонирующий характер.

Точно так же Риман (Lehrbuch des kontrapunkts, 2 изд., стр. 10) считает приемлемыми пустые квинты и кварты в том случае, когда „благодаря связи с остальным, они воспринимаются как диссонансы“ (здесь, в смысле римановского учения о „замещении звука“ и „свойствах прилегающих тонов“, говорится не только о квинтах, образующих вводный тон); воздействие пустых квинт и кварт сводится к гармоническим явлениям, к их принадлежности определенному аккорду; но я подчеркиваю, что весь принцип свойств прилегающих тонов, являющийся предпосылкой римановского учения о гармонии, основывается в конце концов на вмешательстве мелодического момента в аккорд.

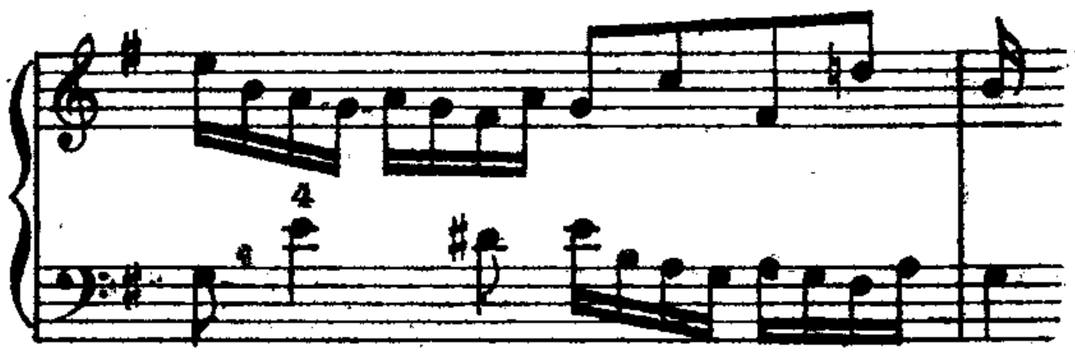
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



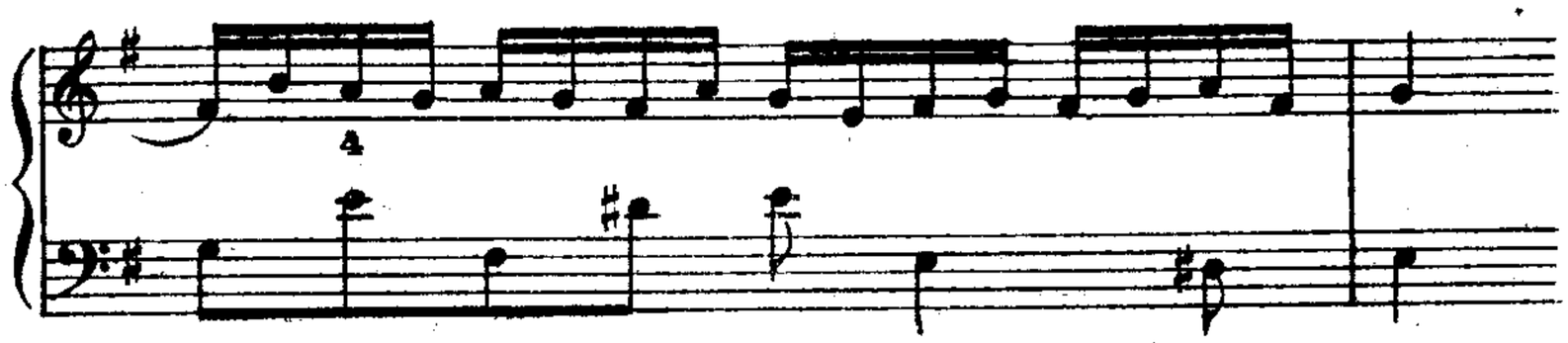
Двухголосие Баха чрезвычайно богато подобными квинтами и квартами, теряющими характер пустоты, благодаря продолжению одного из голосов на полутон как во встречном, так и в параллельном движении (прим. 162, куранта из V ф-п. партиты) (шаг в полутон в обоих голосах).



Прим. 163, хоральная прелюдия для органа (Wo soll ich fliehen hin) (шаг в полутон в нижнем голосе, e-dis):



гичное явление в варианте этого такта (прим. 164).

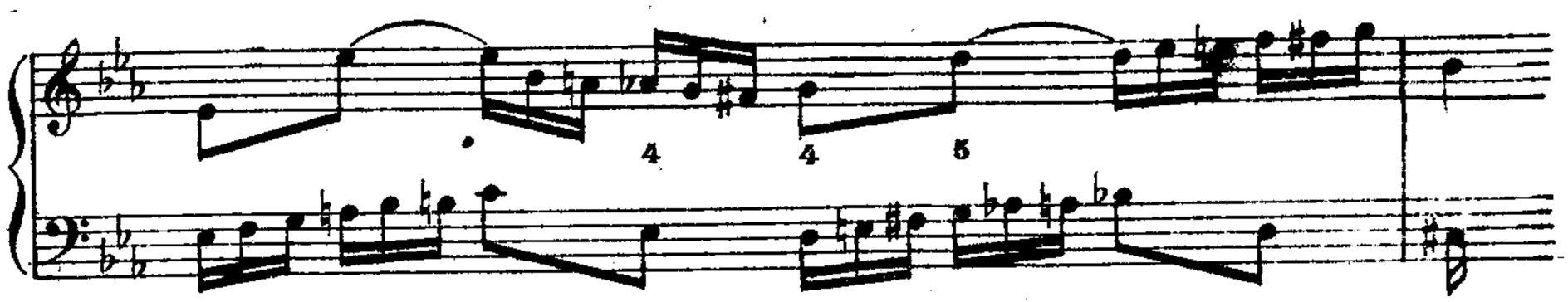


Кроме того, см. инвенцию *g* (такт 4) (шаг в полутон в верхнем голосе).

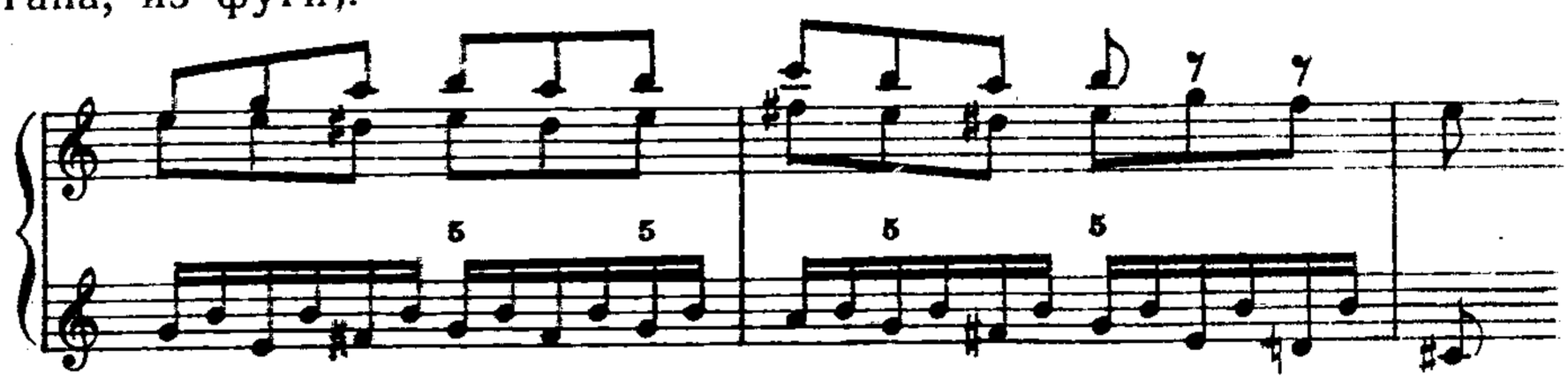
Аналогичное явление при перестановке голосов, с хроматическим шагом в нижнем голосе (там же, т. 14 и 7).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

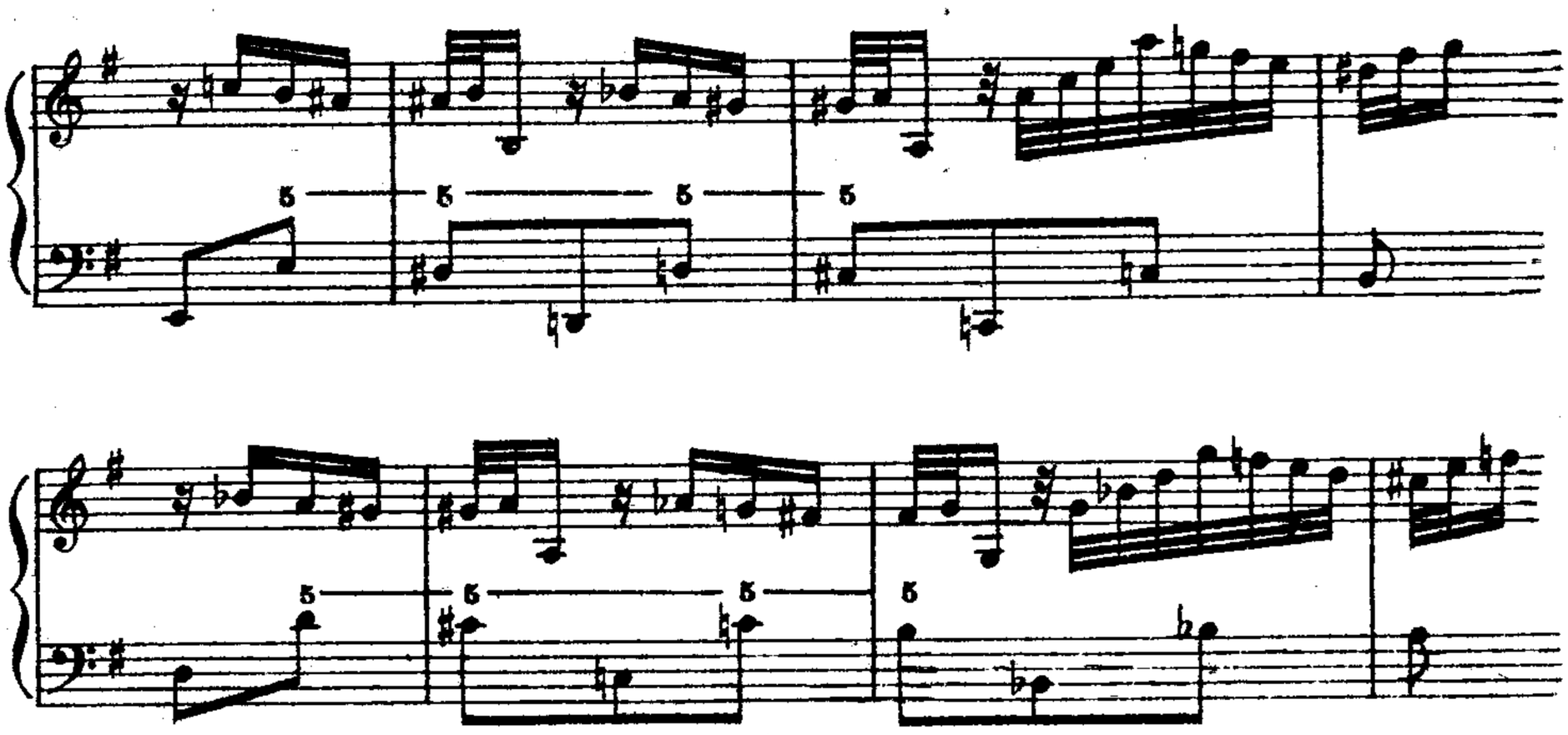
Ткань, обильная хроматикой, обыкновенно богата квинтами и квартами, которые, вследствие повышенной мелодической интенсивности, не ощущаются как трения (прим. 165, из фантазии *c* для ф-п.):



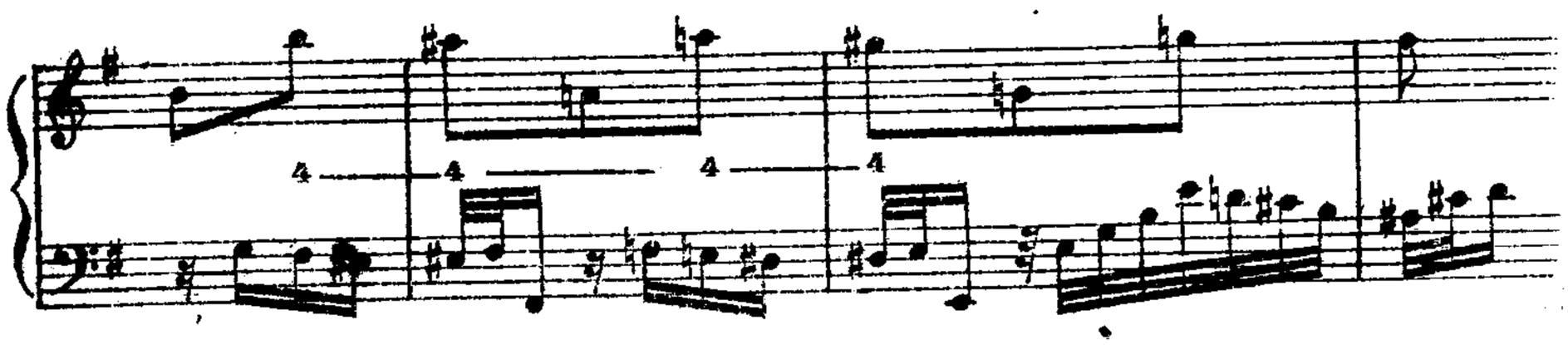
Даже *открытые* параллельные квинты, наиболее ярко ощущаемые, возможны при хроматике; например, в двух верхних голосах последующих тактов, где параллельные квинты перемещаются на полутон то в верхнем, то в нижнем голосе, благодаря чему скрывается и выравнивается их жесткая звучность (прим. 166, токката и фуга *C* для органа, из фуги):



Целый ряд непосредственно следующих друг за другом открытых параллельных квинт заключает интереснейший в контрапунктическом отношении дуэт Баха для рояля (*e*), из которого взяты следующие примеры. Пустые квинты и кварты повсюду вполне приемлемы, благодаря тому, что оба голоса сейчас же хроматически продолжаются:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

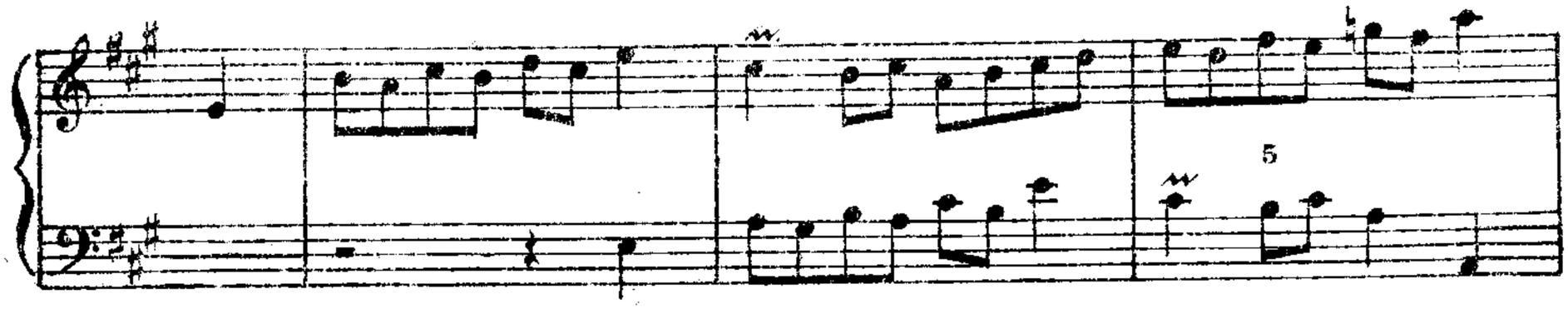


Преодоление шероховатостей через мотивную энергию линий

Более интенсивная энергия, подобная энергии вводного тона, также может сообщаться тонам благодаря замкнутости мотивного единства, в которое они входят. Здесь их энергия объясняется ясно выраженным ощущением стремления к продолжению. Мы подразумевали под мотивом замкнутую фазу движения, которая, постоянно возвращаясь в различных преобразованиях, служит основой бо́льших комплексов формы. Не отдельный тон, а целый мотив является единицей; эта фаза движения есть первоначальная единица мелодического формообразования. Если мелодическое движение мотива ясно воспринимается музыкальным слухом как замкнутое целое, то и стремящаяся к продолжению мелодическая энергия отдельных тонов мотива обладает большей интенсивностью, чем линейное образование, не замкнутое в мотивное единство.

Эта мотивная энергия влияет также особым образом на контрапунктическую технику; подобно интенсивности хроматики, замкнутость тонов в линеарном образовании, воспринимаемом как мотив, обладает свойством побеждать образующиеся трения; музыкальный слух сосредоточивается на л и н е а р н о м движении, поглощающем отдельные тоны, которые воспринимаются уже не как состояние покоя, а как п е р е х о д к дальнейшему; таким образом, специфический характер интервалов смягчается или уничтожается совсем. Поэтому тоны внутри мотива, за исключением самого последнего, обладают известной нечувствительностью по отношению к вертикальным явлениям [1]).

В баховском контрапункте это прежде всего обнаруживается на пустых квинтах и квартах (прим. 170, бурре I, из I английской сюиты):

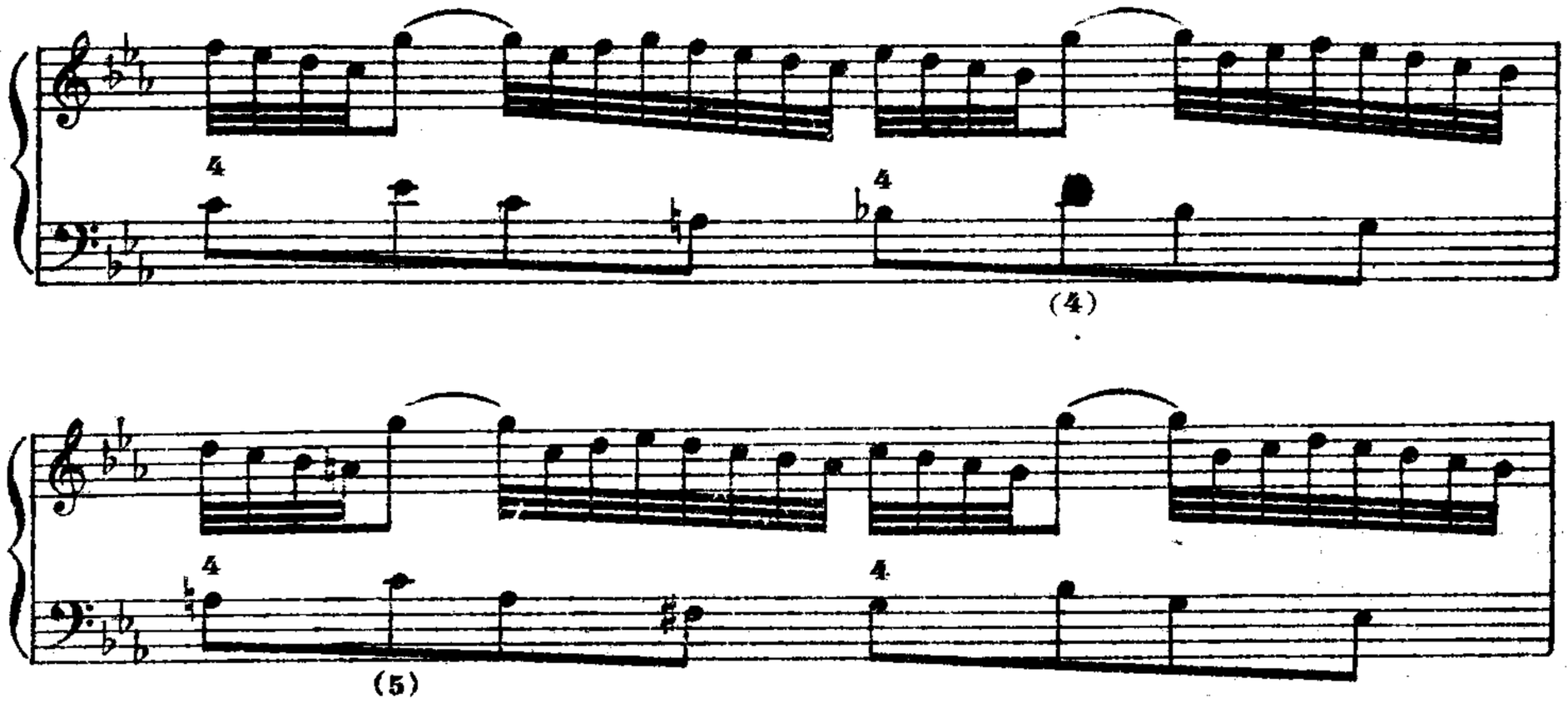


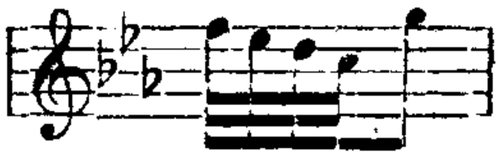
---

[1]) Краткое указание на влияние на контрапунктическую технику замкнутости мотива и хроматики (насколько я знаю, единственное упоминание об этих явлениях в сочинении, посвященном контрапункту) встречается в небольшой книжке Стефана Креля (Kontrapunct, Samml. Göschen, стр. 13): „Если к первому Cantus firmus'у приписывается контрапункт со строгим соблюдением мотива, то некоторая жесткость звучаний допустима... Точно также, если мотив контрапункта обладает хроматизмом... В живом темпе многие жесткости смягчаются".

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

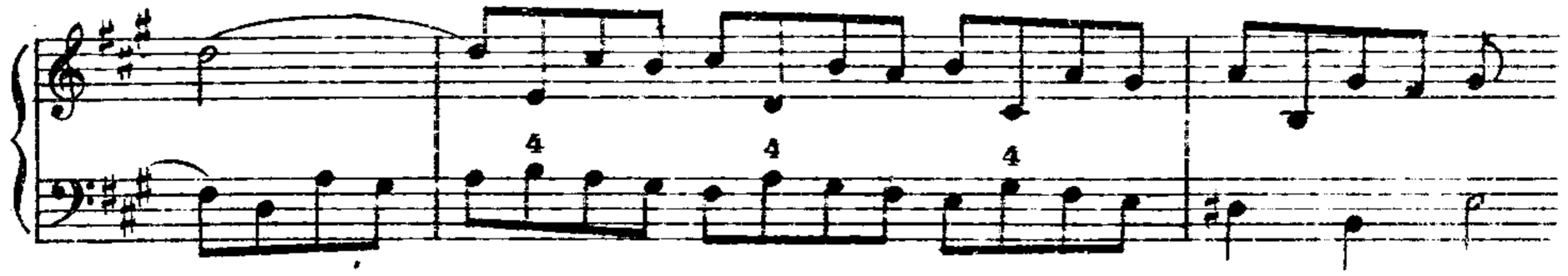
Квинта $\frac{fis}{h}$ не поражает пустотой звука, потому что верхний тон fis воспринимается музыкальным слухом как задержание перед e, благодаря привычке к подобным же фигурам восьмыми в предыдущих тактах (прим. 171, симфония из 2-й партиты):



Фигура  повторяется в качестве мотива на всем протяжении произведения; поэтому, в музыкальном восприятии происходит изменение пустого звучания совершенного консонанса кварты; в верхнем тоне ощущается интенсивное стремление к продолжению.— Квинты и кварты, поставленные в скобках, образуют аккорд с предыдущей восьмой (ибо верхний тон кварты в мотиве воспринимается как вспомогательный к нижней его секунде).

Аналогичный случай—в инвенции *A*, т. 19.

Здесь, в каждой четверти такта, начиная со второй, как в верхнем, так и в нижнем голосе появляется мотив. Так же в следующем примере кварты приемлемы вследствие присутствия мотивов в обоих голосах (прим. 172, хоральная прелюдия для органа):



Кварты часто воспринимаются, как задержания перед терциями, если они участвуют в мотиве, спускающемся на секунду; см. например инвенцию *h*, т. т. 1—2). В этом чрезвычайно характерном мотиве

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

морденты еще усиливают впечатление стремящегося вниз задержания. — Квинта $\frac{d}{g}$ содержит вводный тон (g, переходящее в fis).

Для влияния мотивных образований на композиционную технику чрезвычайно характерен способ, с помощью которого Бах контрапунктирует этот же мотив при его первом появлении (первый такт предыдущего примера). Здесь соответствующий тон (снабженный мордентом) образует терцию $\left(\frac{g}{e}\right)$, а диссонирует с нижним голосом уже следующий, нижележащий тон, тогда как во всех (почти без исключения) следующих интонациях этого мотива диссонанс образуется в верхнем голосе, в качестве задержания, на первой ноте четверти; это происходит после того, как мотив уже усвоен слухом; поэтому при первом появлении мотива он еще образует консонирующую терцию $\frac{g}{c}$.

Вообще такие выпуклые мотивы допускают сравнительно большую свободу в преодолении диссонирующих созвучий, в отдельных частностях заходящую очень далеко [1]).

Мотивы эти сообщают линеарному письму известную нечувствительность к диссонансам и позволяют мелодическому развитию очень большую самостоятельность.

Инвенция *h*, помимо своей художественной ценности, в высшей степени интересна в отношении контрапунктической техники. Почти каждый такт содержит интересные детали, как например, такты 5—7. В то время как здесь первая кварта $\frac{cis}{gis}$ смягчается благодаря движению нижнего голоса, образующего вводный тон, тот же мотив в верхнем голосе делает приемлемым следующие кварты $\frac{cis}{gis}$ и $\frac{h}{fis}$. Из этого же мотива при перестановке голосов образуются квинты, диссонирующий характер которых обусловлен также мотивом, нижний тон которого кажется нисходящим задержанием к нижней сексте, например, в тактах 12 и 13.

Квинты, производящие впечатление задержаний благодаря мотивной связи, мы находим так же в инвенции *c* (т. т. 15—16).

Техника параллельных диссонансов также в значительной степени обусловлена энергией замкнутых мотивов, которая преодолевает жесткую звучность. Это видно из тактов 3—6 фуги *C* (W. K., II). Здесь возникает сперва кварта, затем не производящая неприятного впечатления параллельная секунда (нона) $\frac{d}{c}$; благодаря движению мотива в нижнем голосе, впечатление от нижнего тона обоих созвучий сейчас же уничтожается в слухе напряжением, направленным

---

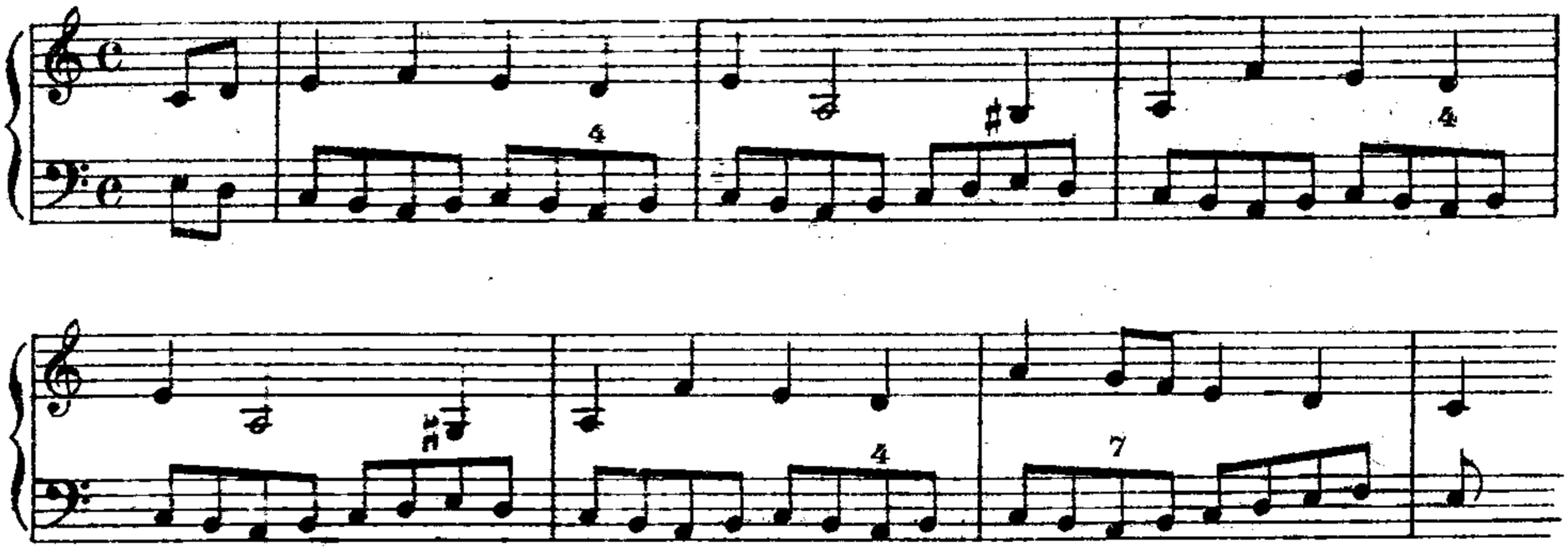
[1]) Для повышения мелодической энергии внутри мотивных образований чрезвычайно характерны такты 26—27 из I части симфонии „Юпитер“ Моцарта, где даже основной тон аккорда (g) приобретает стремление к разрешению в септиму (f); консонанс кажется, благодаря мотивной энергии, задержанием к диссонансу.

Линеарно направленная сила совершенно вытесняет значение тона, как основного тона аккорда.

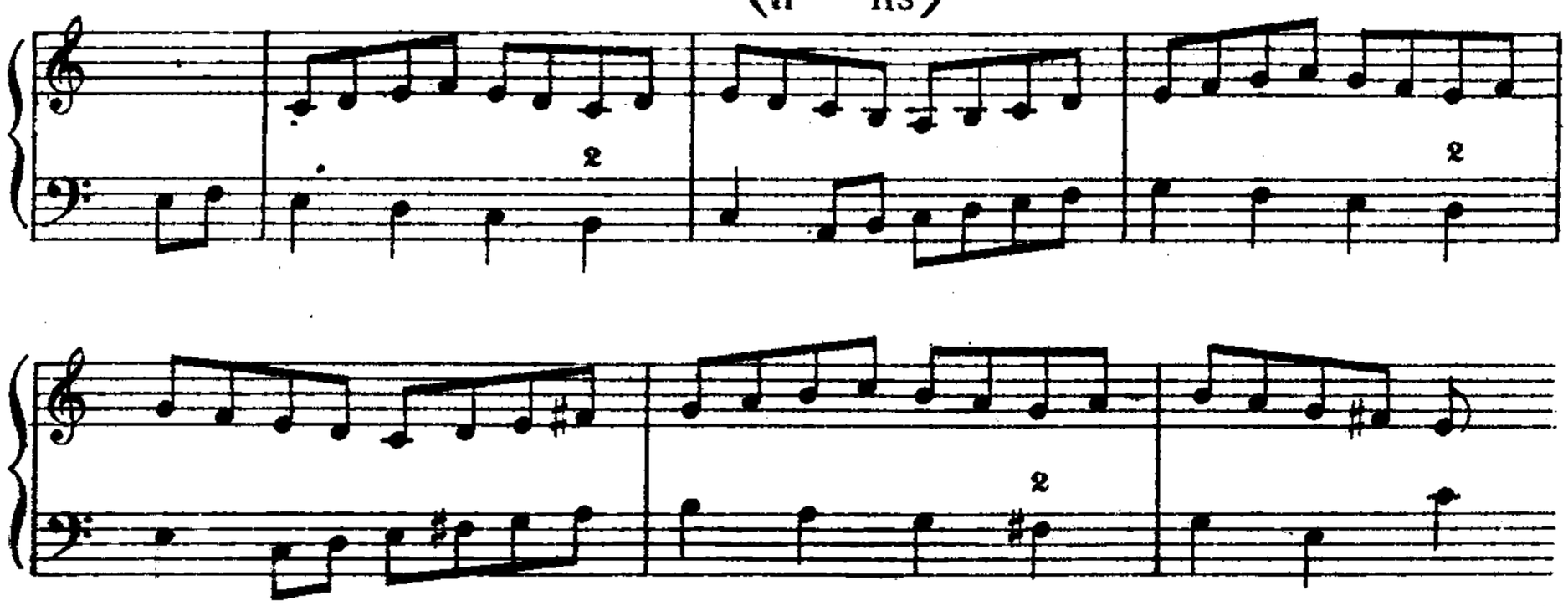
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

к его верхней секунде. (Кварта $\frac{g}{d}$ является доминантой по отношению к следующему за ней созвучию $\binom{c}{e}$; такое соединенное действие нескольких факторов, выравнивающих шероховатости, встречается очень часто).

В следующем примере оба голоса содержат мотивы. Благодаря этому становятся возможными интервалы кварт и параллельных септим (прим. 173, бурре II из английской сюиты *A*).



Несколькими тактами позже между теми же мотивами (с перестановкой голосов) образуются параллельные секунды, причем дважды встречаются даже малые секунды $\binom{c}{h}$ и $\binom{g}{fis}$ (пр. 174):

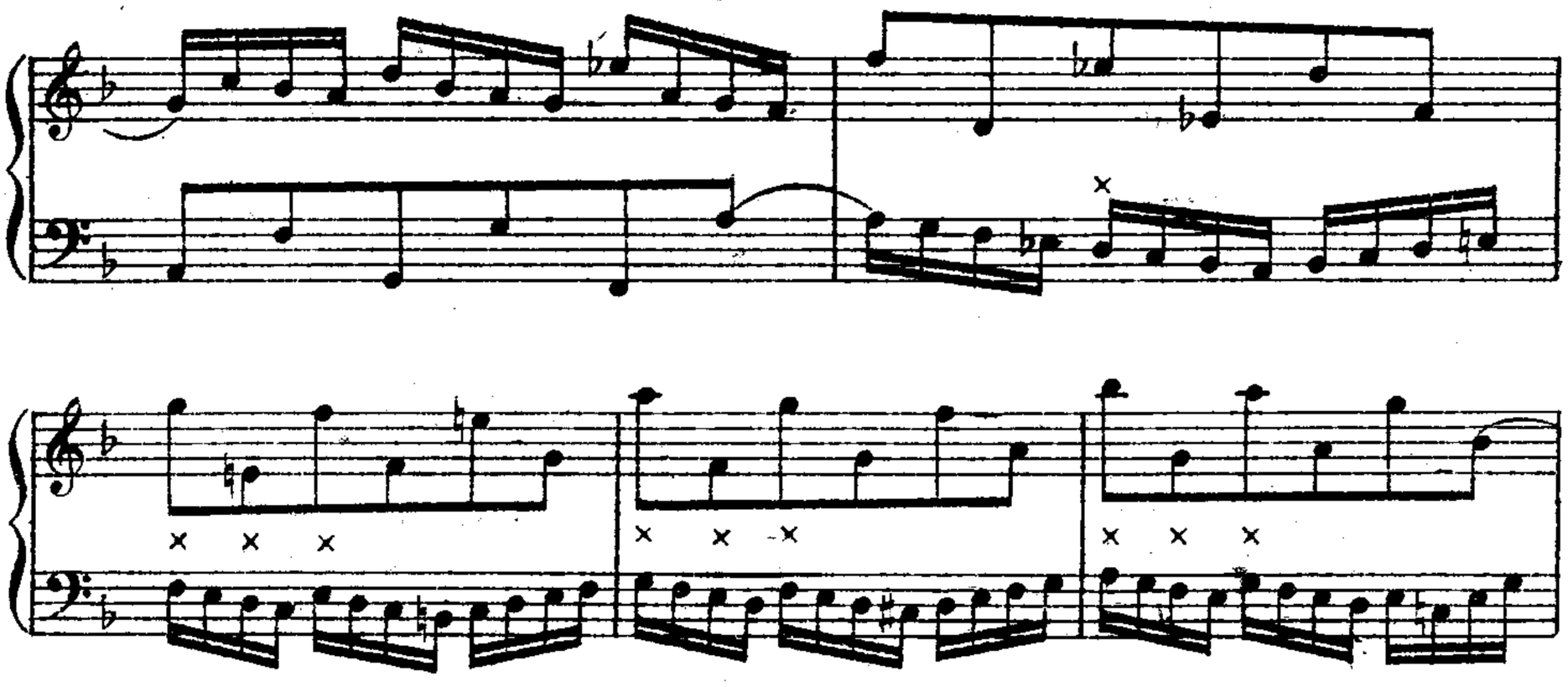


Аналогично этому в фуге *h* (W. K., I, т. т. 4—5) оба нижних тона параллельных диссонансов, принадлежа к теме фуги, поглощаются напряжением мотивной связи, которое стремится к продолжению на нижнюю секунду. Также и в следующем примере жесткость обильных параллельных диссонансов смягчается легко узнаваемыми мотивными связями в обоих голосах. Движение восьмыми в верхнем голосе распадается на два мнимых голоса, которые проводят один и тот

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

же мотив во встречном движении, например, во 2-м такте f-es-d и d-es-f.

Поэтому, например, es во второй четверти второго такта следует понимать как продолжение f, а не d; следовательно налицо параллельный диссонанс, обозначенный × и т. д. Движение шестнадцатыми в этом такте также включает определенные мотивы (прим. 175, хоральная прелюдия для органа:



В хроматической фуге (такты 92—93) также встречаются резко сталкивающиеся параллельные секунды. В том же произведении аналогичны параллельные септимы при перестановке голосов (т. 134).

Замкнутый мотив, равно как и всякая, более тесная линеарная связь, допускает для параллельных диссонансов также и встречное движение, аналогичное упомянутому у квинт и кварт (сравн. стр. 259). Примеры этого можно легко найти во многих из предыдущих примеров.

Но мотивное единство, замыкающее фазы линейного движения, бывает различного рода. Это или отчетливое, определенное повторение мотива, раз усвоенного слухом, или же более свободное участие его характерных черт в мелодическом потоке; ранее уже указывалось, что в мелодическом развитии полифонного стиля господствует техника искуснейшего постепенного видоизменения первоначального основного мотива, из которого возникают все более и более независимые от него образования. Было бы невозможно, да и совершенно лишнее пытаться установить, насколько более строгие или свободные мотивные образования определяют технику вертикальных явлений (см. VI гл. III отд.). Во всех правилах определяющим моментом служит господство основной мысли; границы сферы ее влияния не поддаются точной фиксации. Вся художественная техника скрыта в этой переходной области. Для приобретения навыка в контрапунктическом письме самой существенной, основополагающей для всякого серьезного обучения задачей является усвоение линий направления, по которым сфера влияния технического закона, постепенно

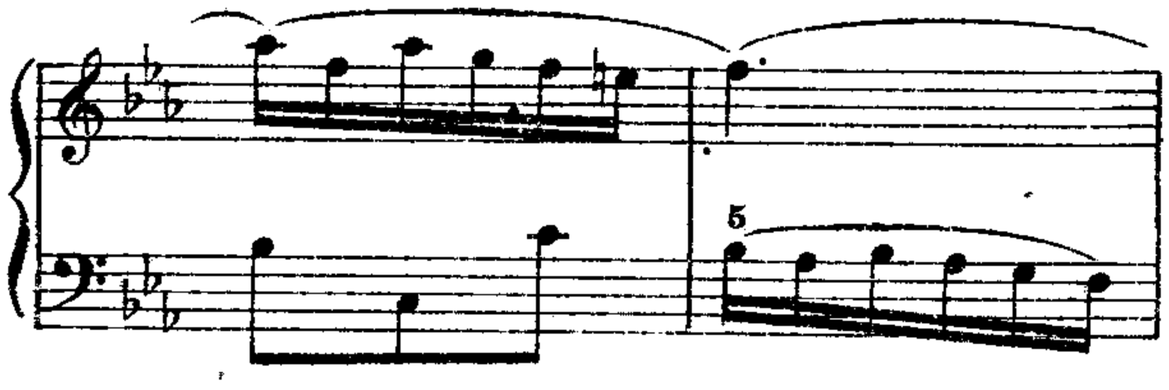
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

расширяясь, теряется в бесконечности. Все правила, поскольку они не усвоены в застылой школьной форме, ведут к их собственному преодолению; в ту область самостоятельного творчества, где законом в каждом отдельном случае явится возможность или невозможность, приемлемость или недопустимая жесткость данного места в музыкальной фактуре. Такой переход к свободной технике есть не противоречие правилам и нормам, но их последовательное расширение.

В примерах, подобных следущим, мы встречаем уже более свободное мотивное развитие; но хотя уже произошло известное разложение четких очертаний мотива, замкнутая линеарная связь его все же воспринимается достаточно ясно, чтобы преодолеть жесткость возникающих созвучий. См., например, прелюдию *e* (W. K., II, т. т. 57—62).

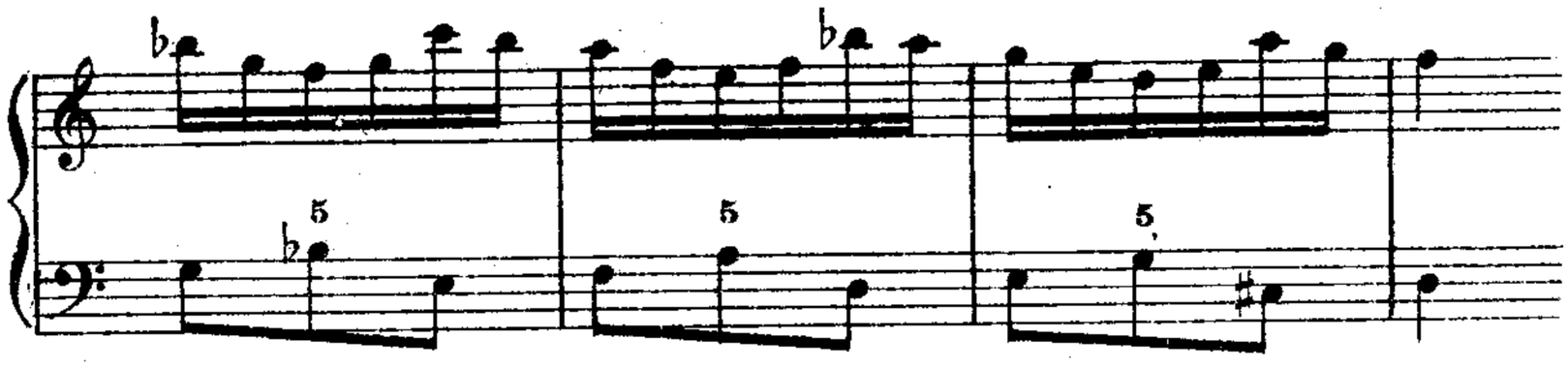
Фигуры шестнадцатыми образовались из мотива темы. Аналогично, в инвенции *d* (т. т. 12—15) нижний голос образовался из темы.

Подобный переход от строгой мотивики к более свободным образованиям встречается также, когда мотивная фигура развивается только в дальнейшем ходе движения, т. е. когда в развертывании линий определенная фаза движения начинает повторяться; в таком случае ее замкнутое движение воспринимается как линеарное единство или для большего комплекса или для переходной части (например интерлюдии). Такая мотивная фигура, развивающаяся лишь в дальнейшем развертывании, может и не быть связанной с главными мотивами, хотя известное родство с ними у Баха обыкновенно можно обнаружить. Подобное развитие представляет, следовательно, процесс, обратный тому, который мы наблюдали при постепенном рассеивании главного мотива и переходе его в более свободные образования; не разложение, а, наоборот, постепенное уплотнение в замкнутость мотива (прим. 176, партита *c*, рондо):

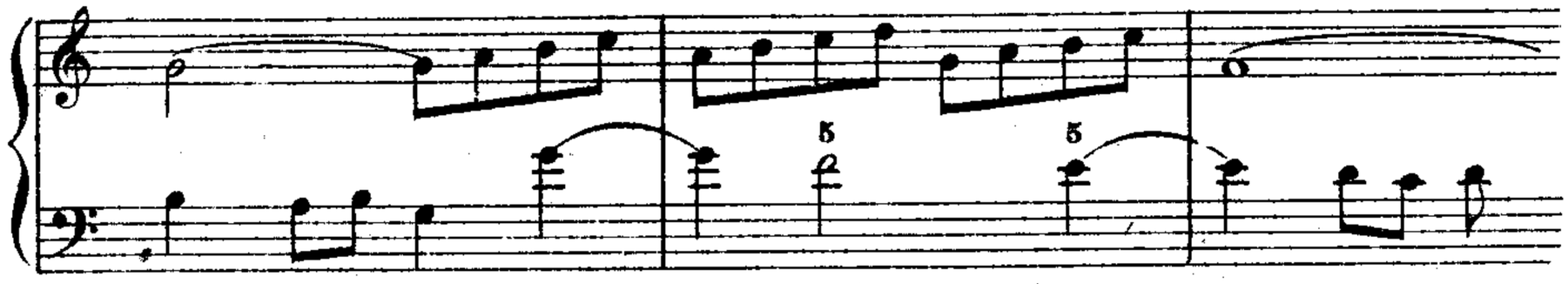


Во 2-м такте нижний голос имитирует фигуру верхнего голоса предыдущего такта (пока еще не оформившуюся в мотив) и развивается в замкнутое единство лишь в дальнейшем развертывании. Эти вновь возникающие мотивы чаще всего встречаются в секвенциях; секвенцеобразные повторения способствуют ясному усвоению определенных фигур как замкнутого единства; таковы, например, следующие фигуры секвенций (прим. 177, фантазия для органа) „Christ lag in Todes Banden“):

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Прим. 178, органная фуга *C*

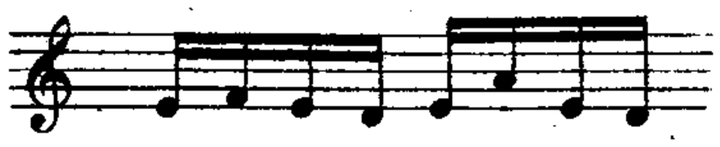


Преодоление шероховатостей через приближение к косвенному движению.

Приведенные выше правила исходили из двух контрастных основ: одна группа была объединена принципом образования в двухголосном контрапунктическом развитии смягчающих и заполняющих гармонических явлений; другая—принципом влияния повышенной интенсивности „горизонтального" потока на вертикальные явления; причем это влияние имело отрицательный смысл, ослабляя резкий характер образующихся созвучий.

Третья возможность смягчения созвучий, возникающих в двухголосном потоке, состоит в влиянии на них отношений движения обоих голосов. Ибо возникновение опасных трений связано с определенным направлением движения при образовании вертикального комплекса; квинты и кварты приобретают пустую неприятную звучность при параллельном или при встречном движении голосов. Все эти интервалы не опасны при косвенном движении, т. е. когда один голос остается на месте, а другой образует с ним квинту или кварту. Следовательно, из всех отношений движения наименее чувствительно к вертикальным созвучиям—косвенное; на этом явлении основаны законы учения о гармонии, касающиеся свободных приемов обращения с органными пунктами и неподвижными голосами.

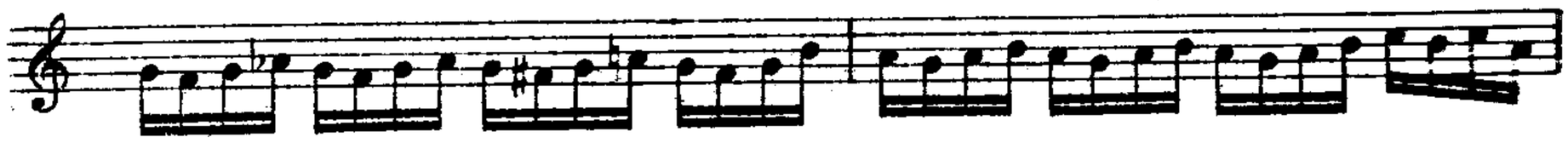
Поэтому в мелодическом двухголосии смягчение первоначальных трений может создаться, если в развитии линий произойдет приближение к косвенному движению, т. е. в одном из голосов окажется намек на неподвижность. Простейшие случаи этого рода состоят прежде всего в том, что один из голосов, вместо полного застывания на месте, образует фигуру, являющуюся в сущности окружением одного и того же тона (пр. 179):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Эта фигура приближается к впечатлению неподвижно лежащего *e*. Или:

Первая секстоль представляет окружение *d*, вторая—с. Подобный же случай пр. 181 (из Johannes-Passion):



В многоголосном полифоническом письме такие фигуры часто имеют смысл неподвижных басов: вместо органного пункта — непрерывно повторяется один и тот же мотив.

Тоны, окружающие неподвижную точку, в значительно меньшей степени чувствительны к вертикальным созвучиям; интенсивность движения настолько ослаблена благодаря приближению к неподвижному тону, что отдельные тоны, кружащиеся около главного, не имеют самостоятельного значения и не влияют на вертикальные созвучия.

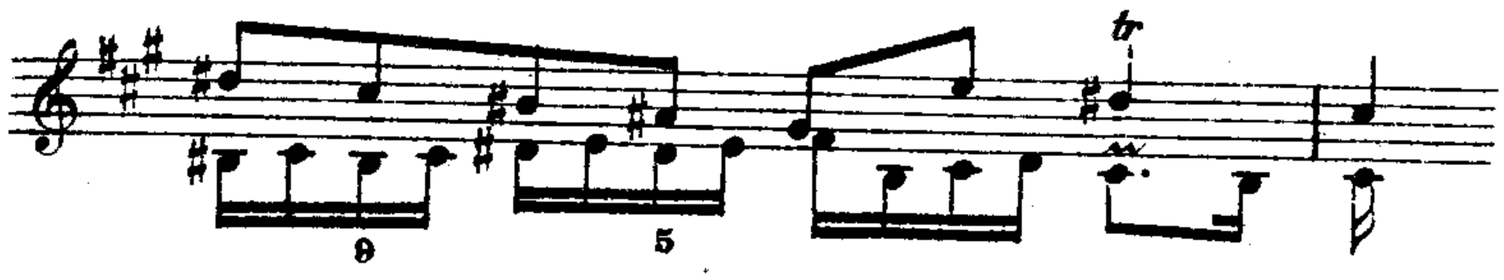
В баховской полифонии редко встречается, чтобы движение голоса успокаивалось до полной неподвижности. Этого никогда не бывает, если после экспозиции уже установилось оживленное движение в разработках; если голос уже достиг разряда движения, то Бах обыкновенно не доводит его до состояния полного покоя, а сохраняет в нем слабое движение, окружающее главный тон; таким образом мелодическое становление продолжает пульсировать. Это соответствует подлинной сущности контрапунктической техники, основанной на постоянном присутствии энергии в линейных напряжениях. Поэтому, даже при уменьшении энергии в голосе, вместо полной неподвижности все же остается некий трепет движения.

Но возможность ослабить параллельное или встречное движение приблизив его к боковому используется гораздо более свободно, а не только в однообразных окружениях одного и того же тона; техническое применение этого принципа довольно обширно; достаточно, чтобы какой-нибудь тон несколько выдавался из линейного движения, он сейчас же создаст впечатление неподвижного центра, который окружают соседние тоны. Как только в движении голоса создается подобное выделение кажущегося неподвижным тона, окружающие его тоны, да и он сам, приобретают бо́льшую свободу относительно вертикальных созвучий. Это касается столько же пустых квинт и кварт (в прямом и параллельном движении), сколько и параллельных диссонансов.

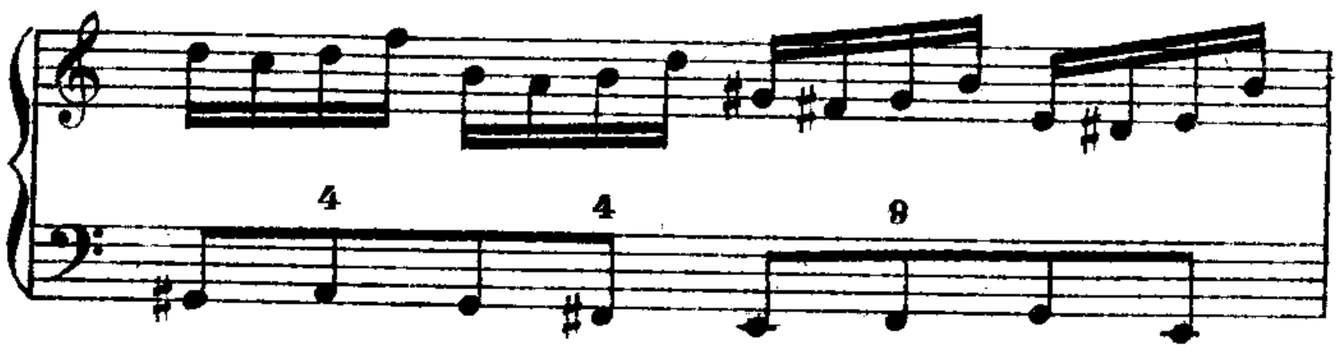
В основе принципа приближения к боковому движению лежит процесс, прямо противоположный процессу, происходящему при смягчении жесткостей повышением мелодической энергии: уменьшение интенсивности движения в одном из обоих голосов. Так, например,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

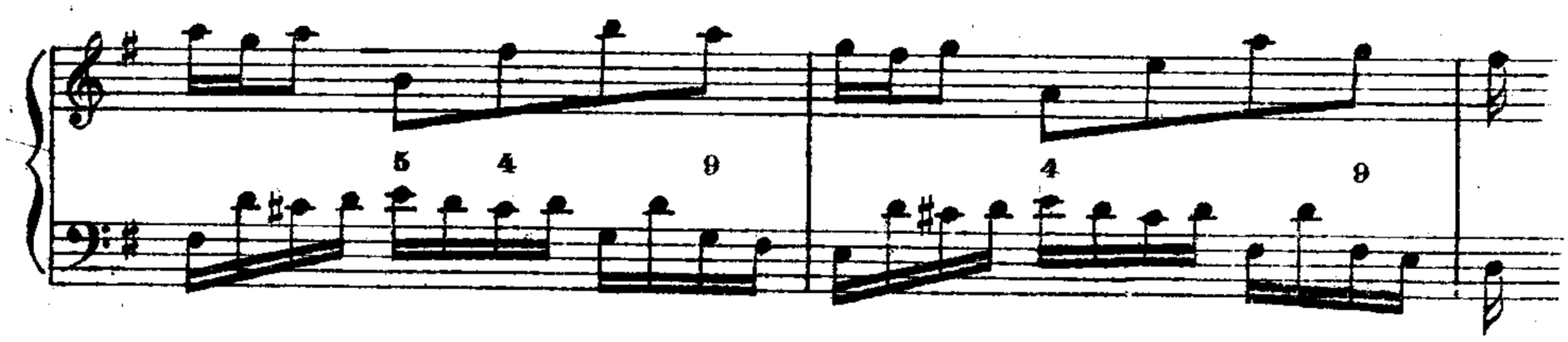
в прим. 184, в первой квинте и кварте тоны нижнего голоса *e* и *cis*, рассматриваемые сами по себе, образуют встречное движение. Но на самом деле они сами служат лишь окружением другого тона; направление их движения не влияет на впечатление от созвучия, потому что мы охватываем сразу большой отрезок и воспринимаем d, как неподвижно лежащий тон. Такой же случай в прим. 186, где тон fis нижнего голоса образует параллельный диссонанс с верхним голосом. Кроме того, возвращение к постоянно повторяющемуся главному тону не содержит полной силы движения: следовательно, хотя направление движения при вступлении главного тона с внешней стороны и противоположное, но в техническом отношении его можно рассматривать, как косвенное. Так же в примере 185 сами по себе кварта и септима образуются в параллельном движении, а кварта в боковом (прим. 182, токката и фуга для ф-п. *fis*, из фуги):



В этом такте фигура первой четверти сразу воспринимается как окружение his: и фигура второй четверти, как окружение dis; поэтому тоны внутри этого окружения становятся нечувствительными для слуха. Аналогично объясняется прим. 183 (сюита для ф-п. *a*, прелюдия):



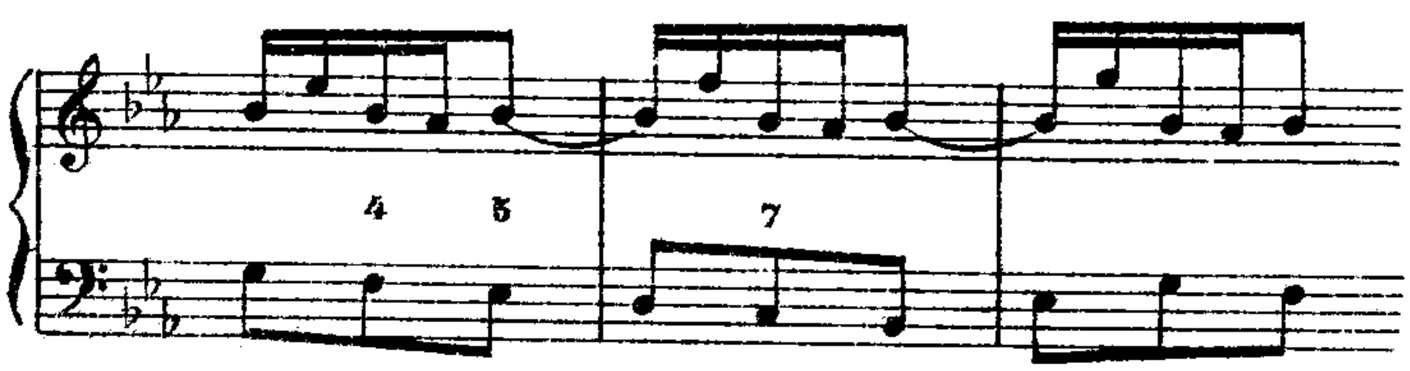
Прим. 184, Praeambulum из V партиты для ф-п.:



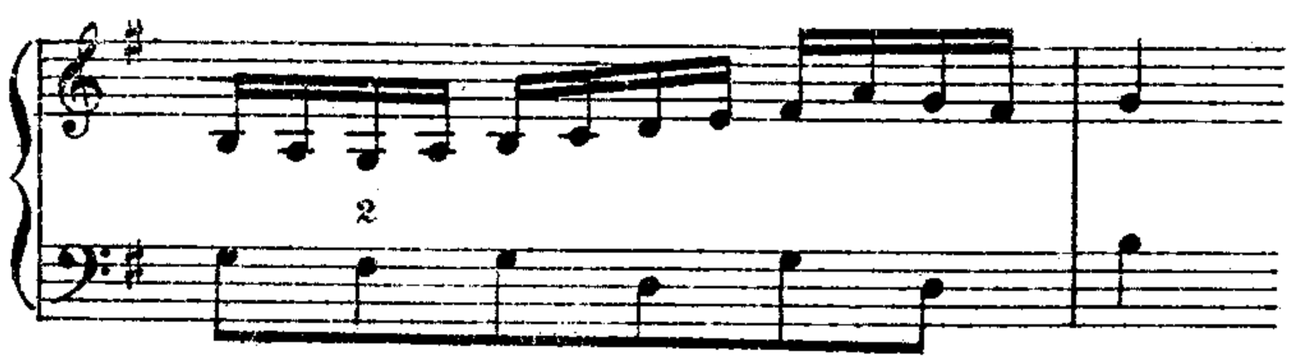
Нижний голос приближается к окружению тона d в обеих первых четвертях обоих тактов, тона g в третьей четверти первого такта и тона fis в третьей четверти второго такта; отсюда нечувствитель-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

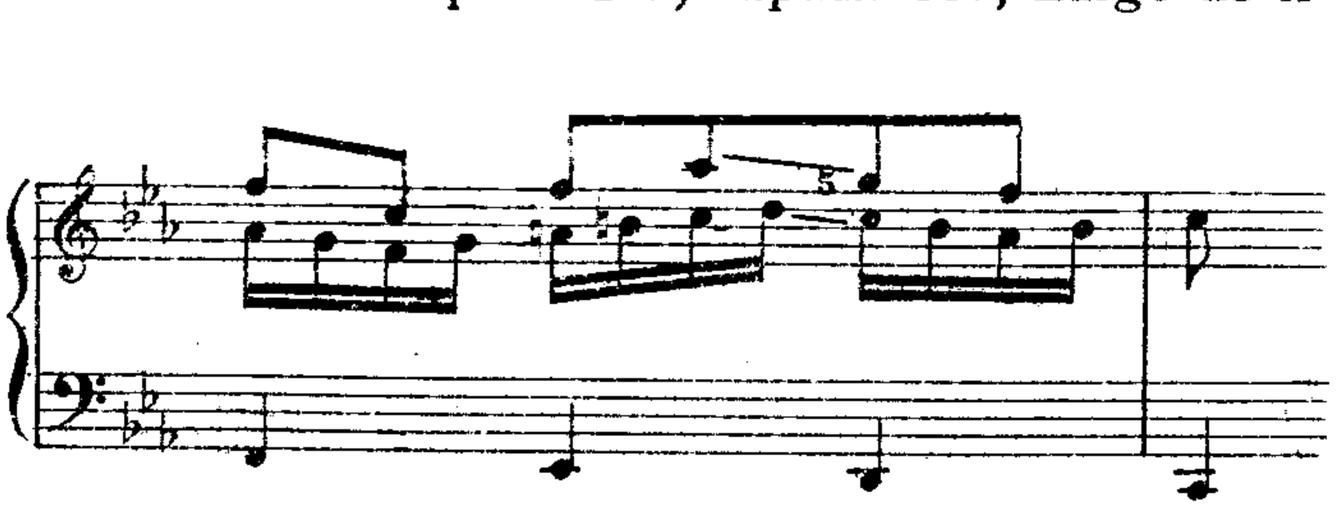
ность этих линий к жесткостям вертикальных созвучий. Также в прим. 185 (рондо из II партиты для ф-п.):



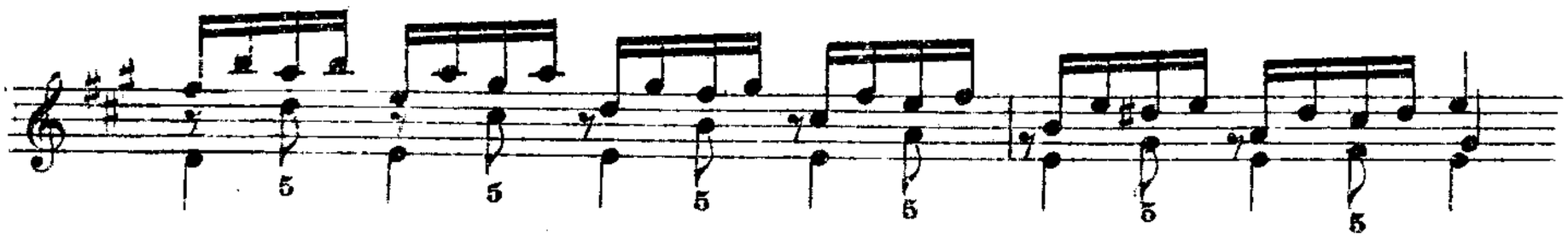
В верхнем голосе намек на неподвижное b. Аналогично этому, жесткие малые секунды в прим. 186 (фугетта *e* для ф-п.):



fis нижнего голоса понимается, как окружение g. В следующих тактах (трехголосных) даже открытые параллельные квинты (которые уже встречались в квинте прим. 182): прим. 187, Largo из II органной сонаты *c*:



Средний голос при вступлении квинты является окружением *c*. Прим. 188 (фуга *A* для ф-п.):

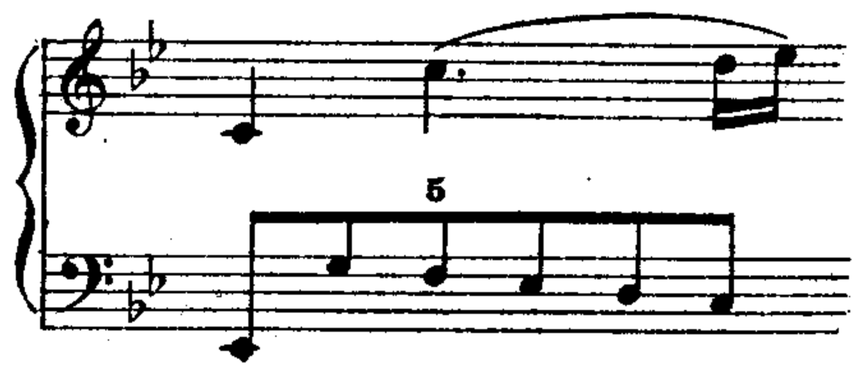


Верхние голоса движутся открытыми параллельными квинтами, причем верхний тон квинты все время воспринимается как окружение тонов h, a и т. д.

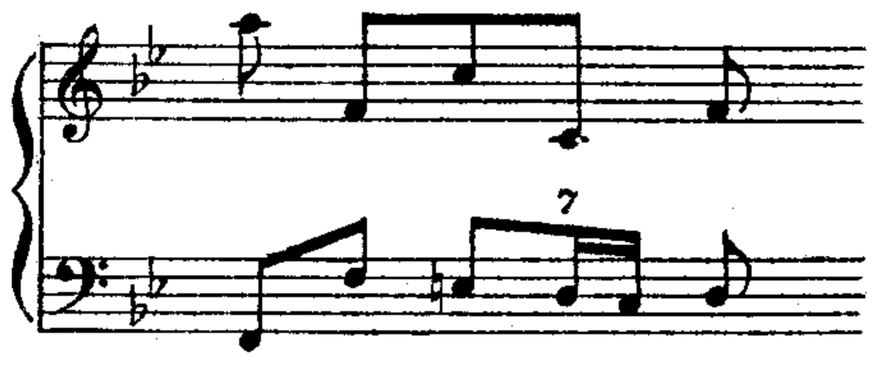
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Таким же образом, в тактах 114—115 хроматической фуги образуются открытые параллельные квинты и секунды, в то время как фигура среднего голоса в сущности означает остановку на d.

Как простое повторение одного и того же тона у Баха используются октавные скачки в одном голосе: точно также, как и при косвенном движении, — тоны, которым предшествует их нижняя или верхняя октава, нечувствительны как к пустым квинтам и квартам, так и к параллельным диссонансам (прим. 189, менуэт):



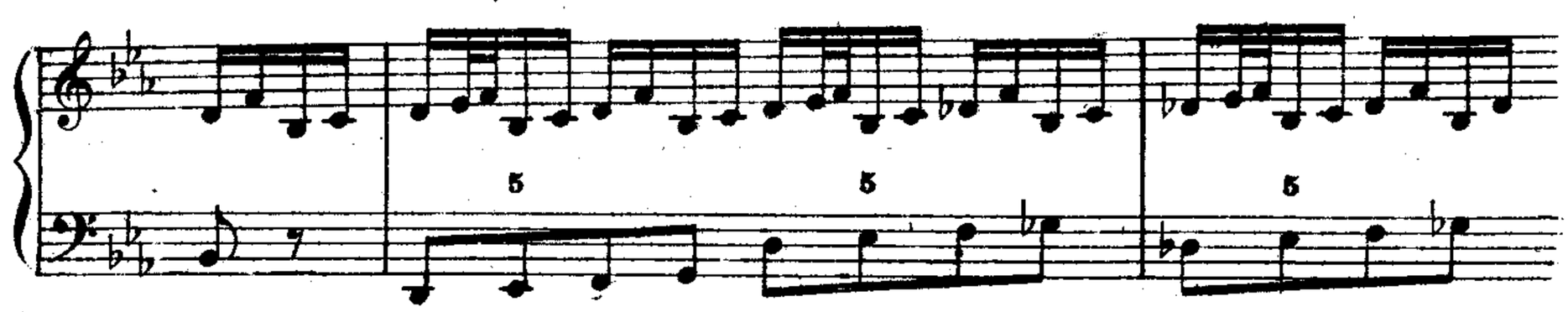
Также прим. 190, токката *g* для ф-п.:



Влияние мнимых голосов на технику созвучий

Повторное затрагивание одного и того же тона, создающее впечатление его неподвижности, может уплотниться в мнимый голос, носящий характер органного пункта или неподвижного голоса и позволяющий применять соответствующие технические приемы. Если такие тоны образуют опасные созвучия, то в сущности параллельное или встречное движение при этом является лишь внешним; заключенный в линии мнимый голос изолируется в восприятии, вследствие чего возникает впечатление косвенного движения (см. например, фугу *e* W. K., I, т. т. 11—12). Здесь в верхнем голосе появляется намек на g, выдержанное в новом, третьем голосе, который уничтожает жесткость созвучий.

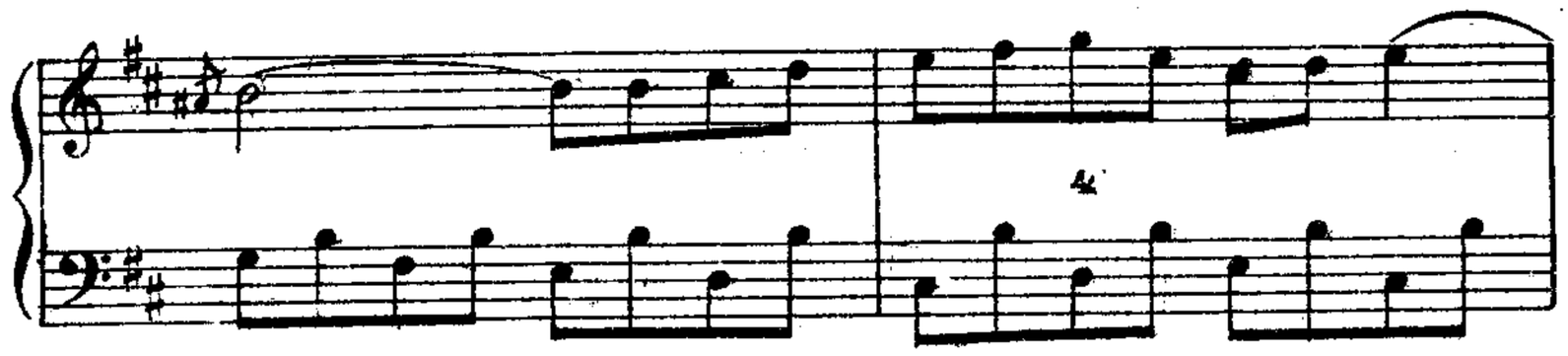
Точно так же, в следующем примере, в верхнем голосе, благодаря частому затрагиванию, изолируется нижний тон b и создает впечатление неподвижного голоса. Вследствие этого, получается впечатление косвенного движения (прим. 191, токката и фуга *c* для ф-п., из фуги):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Мнимый голос, изолированный как неподвижный, может влиять на вертикальные созвучия еще в одном отношении.

В описанных выше случаях нечувствительность к жесткостям вызывалась самим повторяемым тоном, уподобляющимся неподвижному. Но кроме того, мнимый голос, подобный органному пункту, может приобрести значение третьего голоса, заполняющего пустоту интервала кварты или квинты, как входящая в него терция (прим. 192, сюита *h*, бурре II):



Здесь в кварте $\frac{g}{d}$ уничтожается ее пустая звучность благодаря тому, что h, повторяемое в нижнем голосе уплотняется в самостоятельный мнимый голос, который продолжает звучать вместе с d, заполняя таким образом, в качестве терции, пустую кварту, образуемую реальными голосами.

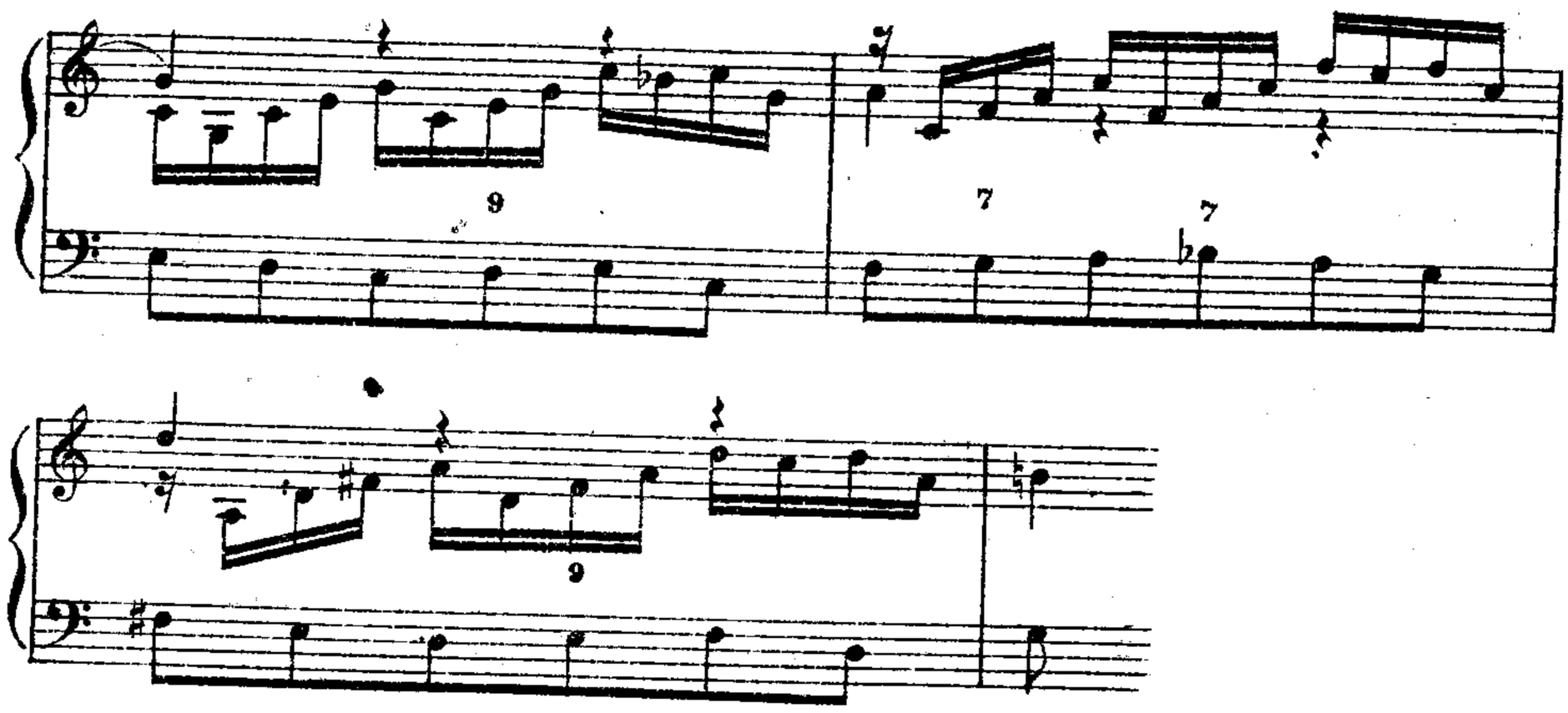
Вообще, с помощью мнимого голоса, создающего впечатление самостоятельной линии, может произойти изменение отношений движений, вытекающих из реальных голосов. Так мы уже наблюдали в прим. 175 случай, аналогичный следующему: в инвенции *c* (т. 8) септима $\frac{c}{d}$ появляется, как параллельная, если исходить из движения реальных голосов. Но верхняя крайняя линия верхнего голоса воспринимается слухом как самостоятельный голос. Поэтому септима $\frac{c}{d}$ кажется образуемой встречным движением, которое уничтожает ее жесткость.

Преодоление шероховатостей округлением в аккордовые контуры.

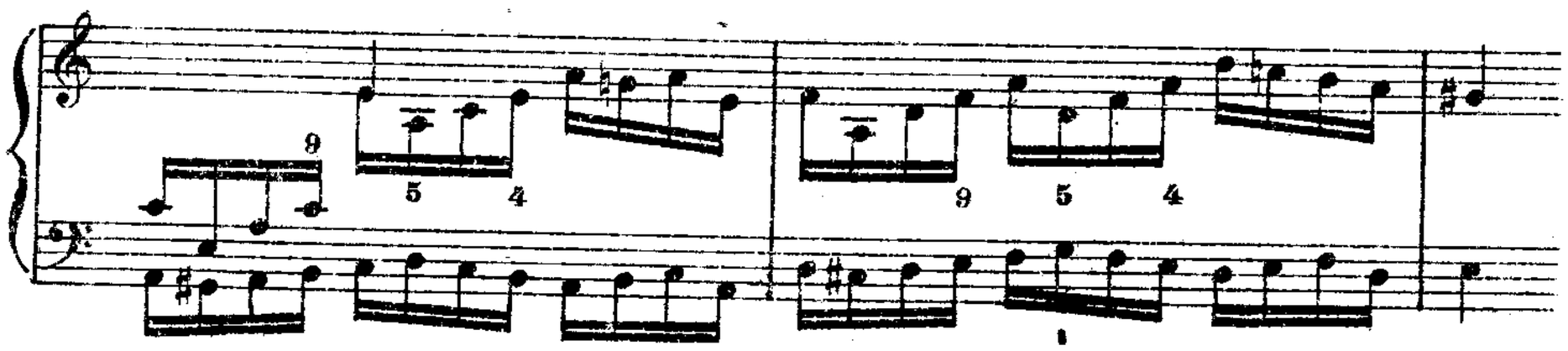
Дальнейшие возможности смягчения трений между двумя мелодическими голосами возвращают нас опять к участию аккордовых воздействий, как это уже было в первой из рассмотренных нами групп технических приемов. В то время как там заполнение пустот и выравнивание жесткостей обуславливалось двумя следующими друг за другом созвучиями, принадлежащими к одному аккордовому комплексу,—здесь приближение к гармоническому воздействию заключается в следующем: один из двух голосов очерчивает аккордовый контур, благодаря чему примешивается смягчающее гармоническое впечатление, вливающееся в самую линию, так, например, в рисунке, подобном верхним голосам следующего примера,—округление линии в аккордовые очертания может сильно осла-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

бить чувствительность заключенных в ней тонов по отношению к вертикальным созвучиям (прим. 193, фуга *a* для ф-п.):



Также и в дальнейшем отрывке оттуда же (прим. 194):



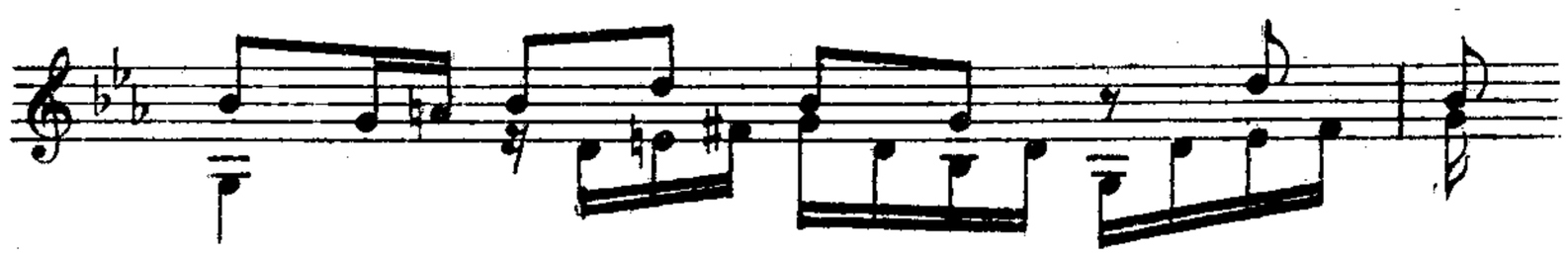
обе кварты воспринимаются как кварты валторн. Далее, на последних шестнадцатых обоих тактов находятся квинты, входящие в аккорд.

С этими образованиями мы попадаем в переходную область, в которой двухголосно-линеарная ткань приближается по характеру к гармонической; с внешней стороны она представляет два голоса, из которых один закруглен по аккордовым контурам, а другой диатонически пробегает по этим же аккордам. То различие между разложенными аккордами и линеарным развитием по аккордовым контурам, о котором говорилось по поводу одноголосной мелодики (см. прим. 32), остается и здесь в полной остроте; ибо, благодаря привычной, на первый взгляд более простой и удобной гармонической точке зрения, трактующей один голос, как разложенные аккорды, а другой как „ряд проходящих", отношения приобретают смысл как раз обратный настоящему; одна и та же форма явления в музыкальной ткани в зависимости от теоретической установки совершенно меняет свой характер. Если же исходить из линии, то совершенно меняется взгляд на явления диссонанса в приведенных выше тактах; то, что с гармонической точки зрения представляет

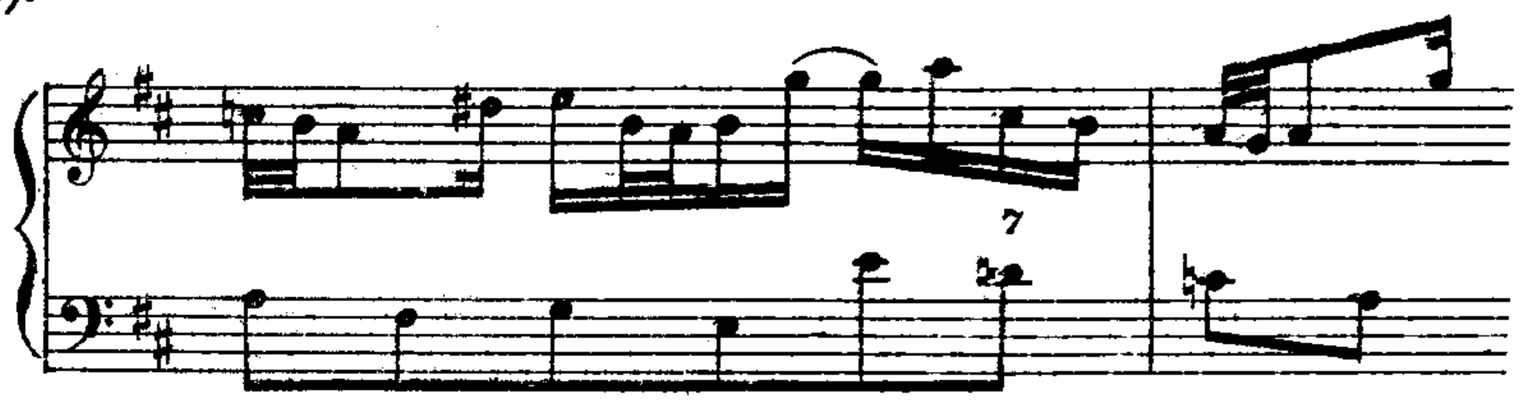
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

только промежуточные ноты между тонами аккордов, фигурацию аккордового остова, нечто „несущественное", движение, которое нарушает спокойствие аккорда, сообщая ему ритмическое оживление—в обратной перспективе пронизывает все явления, как оформляющий, создающий стремление элемент. Если быть последовательным, то с точки зрения линеарного развития мы должны рассматривать пробегание линии по аккордовым контурам, как обратное явление стремления к гармоническому воздействию, смягчающему резкость созвучий. Этой основополагающей для полифонного ощущения точки зрения следует твердо держаться даже и в той промежуточной области, где насыщенность гармоническими элементами приближает общий облик ткани к гармоническому и для внешних очертаний отдельных тактов возможны два различных об'яснения.

Дальнейшие случаи, в которых неприятно поражающие созвучия смягчаются благодаря развитию одного из голосов по аккордовым контурам, встречаются, например, в следующих тактах (прим. 195, токката и фуга *c*, из фуги):



Аналогичный пример—в куранте из французской сюиты *c* (такт 17). Вообще даже если голос охватывает аккордовый контур в течение совсем короткой фазы, этого уже оказывается достаточно для возбуждения гармонического впечатления и смягчения квинт, кварт и параллельных диссонансов. Так, в инвенции *f* (т. 26), движение верхнего голоса по контуру *As* ♭ (во второй четверти) смягчает пустую квинту. И в следующем такте окружение аккордовых контуров только намечается; однако этого достаточно, чтобы уничтожить жесткость параллельной септимы (прим. 196, сарабанда из IV партиты для ф-п.).



Сводка всех перечисленных явлений и общие выводы.

В разобранных нами четырех точках зрения, из которых вытекает возможность преодоления жесткости созвучий, следует сохранять сознание общих основ полифонной техники, для того, чтобы

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

не заблудиться в частностях. Ибо вся техника в целом заключает в себе взаимопроникновение обоих моментов, на которых основано музыкальное становление—охватывающие тоны гармонико-звуковые явления и пересекающие их энергии мелодического движения. Там, где компактность созвучий рассеивается на пустых интервалах или же приобретает жесткость на диссонансах, повышенное мелодическое напряжение отвлекает внимание от вертикальных явлений и заглушает их специфически неприятный характер; с другой стороны, вертикальный разрез, т. е. второстепенный и отрицательный момент, может способствовать сгущению в гармонические явления и тем смягчить неприятную жесткость.

Это взаимодействие звуковых явлений и явлений напряжения в музыкальной ткани дает возможность охватить одним взглядом все перечисленные нами группы технических возможностей и лежащие в основе их точки зрения. Тогда они представятся нам в следующей системе (порядок ее отличается от порядка, в котором они излагались):

I. Влияние движения.

A. Повышение линеарных отношений энергии.
   1. Вводный тон и хроматическое напряжение.
   2. Мотивная энергия.
B. Ослабление линейного движения вплоть до приближения к боковому движению.
C. Модификация отношений движения благодаря образованию мнимых голосов.

II. Вмешательство гармонического воздействия.

D. Последовательность определенных созвучий.
   1. Дополнения одного и того же аккорда.
   2. Дополнения отношений тоники и параллельного строя.
   3. Дополнения отношений тоники и доминанты.
E. Аккордовая округленность в линии.

Если эти правила вытекают из определяющих их более общих точек зрения, то сам собою возникает вопрос о переходе от явлений, подчиненных строгой закономерности, к более свободным приемам; границу этого перехода настолько же трудно установить, насколько неопределима граница между наукой и искусством, что уже неоднократно указывалось,— например, относительно влияния мотивной энергии на образование ткани: так же, как и там, каждая из указанных групп представляет не поддающиеся теоретическому ограничению возможности расширения первоначальной нормы: невозможно, например, точно установить, в какой мере необходимо округление линии в аккордовый контур для того, чтобы сделать незаметными жесткие интервалы; точно так же нельзя выразить точной формулой, до какой степени движение линий должно приблизиться к неподвижности (косвенному движению) и т. д.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Сущностью и целью всей техники остается правильное понимание основных законов, определяющих музыкальную технику. Теория—не сумма правил, а полное жизни воззрение, благодаря которому созревает свободное мастерство и уменье пользоваться различными способами преодоления жесткостей, в зависимости от каждого отдельного случая. Само собою разумеется, что всякая педагогика должна исходить из известного ограничения и сперва твердо установить известный комплекс технических возможностей. Но законы, устанавливающие границу между „строгим“ и „свободным“ письмом, являются критерием беспомощности теоретических методов; противопоставление „строгого“ и „свободного“ письма всегда служит симптомом того, что теория не выдерживает испытания на практике, на художественной технике. Поэтому в педагогике не может быть речи об их противоположности, а лишь об упомянутом выше переходе; по мере освобождения от правил, постепенно должно приобретаться уменье ставить отдельные явления в связь с общими основами и твердо держаться направления, в котором могут быть расширены все правила при усовершенствовании техники.

При этом переходе к свободному владению техникой, когда наконец технические приемы будут сообразоваться с каждым отдельным случаем,—очень важно придерживаться следующего общего соображения: в двухголосном письме наиболее ощутимы параллельные диссонансы, содержащие полутон—малая секунда и малая нона, так же, как и большая септима. Относительно же квинт следует иметь в виду, что открытые параллели звучат резче и потому опаснее всех остальных; смягчение их возможно гораздо реже. Вообще надо исходить из того, что в двухголосии все квинты и кварты, образуемые двумя голосами одновременно, хотя бы и во встречном движении, обладают неприятной пустотой звука. Все жесткости обнаруживаются, конечно, сильнее, если они совпадают с ударениями; при этом имеются в виду, конечно, не тактовые ударения, а вершины линий. Кроме того несомненно следует меньше бояться жесткостей письма, чем пусто звучащего контрапункта.

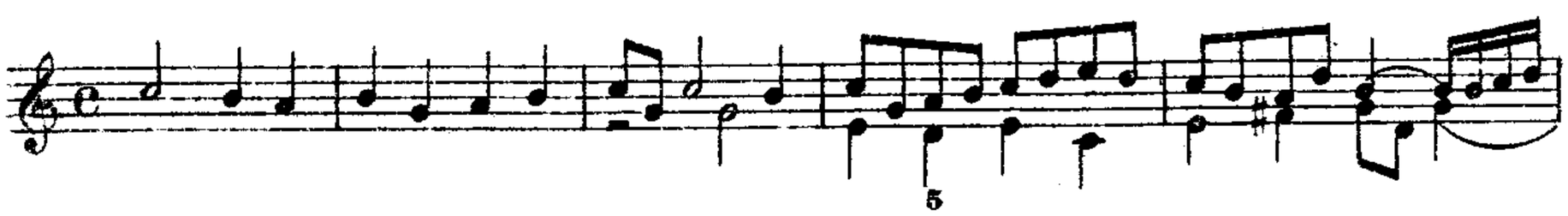
Большое влияние на композиционную технику имеет также разница в тембре обоих голосов; если мелодические линии распределены между различными инструментами, то пластика письма увеличивается и слух яснее воспринимает его структуру, следя за отдельными мелодическими линиями. Даже если двухголосное произведение исполняется не на различных инструментах, а просто двумя различными людьми (например, скрипичные дуэты), и то—ощущение жесткостей уменьшается по сравнению с роялем; до известной степени это происходит даже при разделении голосов на две клавиатуры органа. Вообще мягкий звук органа более скрывает пустоты и жесткости, чем рояль. В вокальном письме менее заметны параллельные квинты и кварты, в особенности при соединении женских голосов, и, наоборот, ощутима жесткость параллельных диссонансов.

С другой стороны, у Баха специфический характер пустой квинты часто преднамеренно используется как особая художественная тонкость. Уже указывалось на квинты без терции в кадансах и концовках (стр. 261). Но кроме этих за-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

стывших формул, применение пустых квинт с их особой звучностью обусловливается часто художественной потребностью.

Стоит вспомнить, например, изумительное впечатление (обусловленное связью с текстом хорала) от как бы насыщенной воздухом квинты $\frac{a}{d}$ в следующем начале хоральной прелюдии для органа „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (прим. 197).



Разреженность звука пустой квинты чрезвычайно мастерски используется также в фуге *b* (W. K., I, такты 1—9). Здесь оформляющая энергия темы круто вздымается вверх. Вслед за вступлением темы во втором голосе дальнейшее развитие этого восходящего движения парит в вышине, в разреженной звуковой атмосфере; гениальное применение звучания пустой квинты (в 4 такте) находится в полном соответствии с основной мыслью, возносящейся в высоту.

Структура формы целого произведения, равно как и художественный характер стдельных частей, вообще в большей мере определяются тем, что в известные моменты ткань разрежается до пустоты звучаний; так, например, в начале произведения, в особенности в медленных органных фугах, часто встречаются пустые квинты. Они сообщают начальным тактам характер пустоты, воздушности и прозрачности. Ему соответствует и мягкая окраска регистровки, преимущественно флейтовые и кларнетные тембры. В сущности это лишь расширение старого стилистического приема – вступления голосов в квинту или октаву. Здесь этот прием начала на пустых звучаниях лишь расширяется на большее протяжение, и более массивные звучания нарастают лишь постепенно. То же самое встречается в интерлюдиях, в особенности в связи с утончением всей звуковой ткани и подъемом голосов в верхний регистр.

В конце концов дело сводится к тому, насколько динамика движения преобладает над звуковыми явлениями; т. е. мы приходим к самой общей формулировке воздействия сил в музыкальной ткани; истинная сущность контрапункта заключается в преодолении кинетической энергии линий мешающих созвучий и силы гармонического сцепления, направленной на поглощение всех тонов аккордовыми формами [1]). Все изложенные нами пути, ведущие к преодолению жесткости созвучий, вытекают из стремления заострить линеарный характер контрапункта.

---

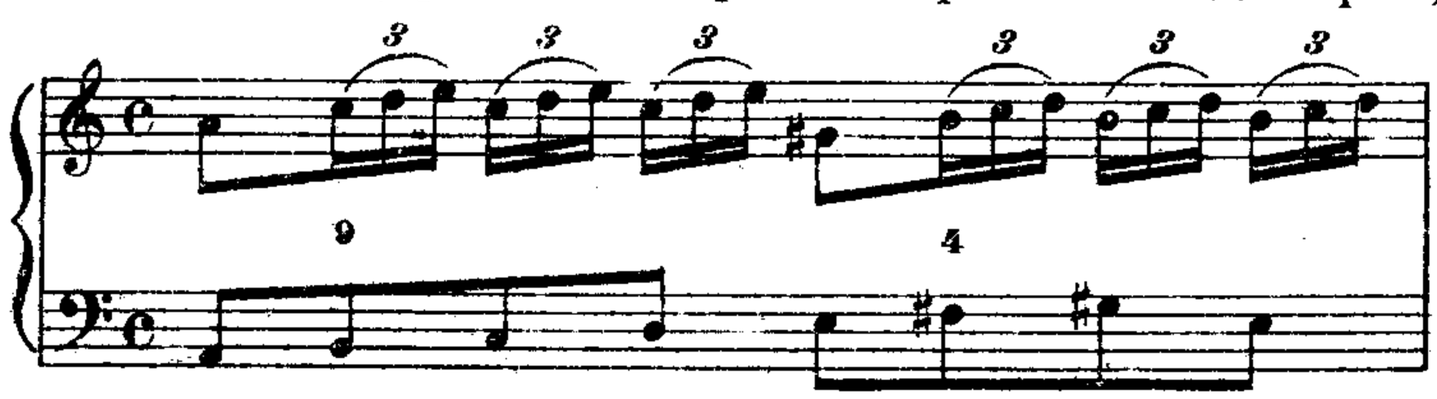
[1]) Насколько сила горизонтального стремления может побеждать поглощение тонов аккордовыми формами, видно из неоднократно разбиравшихся тактов (29—21 с конца) Бетховенской сонаты *Es* („Les adieux“), где не только отдельные линии, но благодаря мощному расширению контрапунктического принципа, целые аккордовые комплексы противополагаются друг другу; в стреттном проведении главного мотива поэтому звучит одновременно тоническое трезвучие (*Es*) и доминантовое (*b-f*).

Конечно, совершенно неправильно пытаться объяснять эти комбинации созвучий как аккорды, например, как нон-аккорд (*es-g-b-d-f*); ибо из музыкального восприятия этих фактов совершенно ясно, что квинта *b-f* есть доминантовое звучание между двумя соседними тоническими. Эги аккорды совершенно не хочется воспринимать гармонически; наоборот, музыкальный слух настолько направлен на мелодическое развитие, что воспринимает каждое созвучие отдельно, в его линеарной связи, а не сплавляет их в аккорд. Это удивительное явление объясняется опять-таки мотивной энергией, заставляющей воспринимать мелодическое образование, как единство.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Как уже указывалось, исходной точкой для проникновения в контрапунктическую технику является тенденция преодоления линейным движением всех препятствий и трудностей, возникающих благодаря вертикальным созвучиям. С другой стороны, ясно, что с усилением влияния гармонических округлений происходит смягчение звучности и в первоначальную чисто линеарную технику проникает все больше и больше закономерностей, вытекающих из гармонической техники. Жесткости и пустоты будут тем более затушевываться, чем больше линеарная ткань приблизится к аккордовой закругленности. Уже отдельные указанные нами законы преодоления шероховатостей в двухголосной ткани отчасти вели к гармоническому выравниванию и заполнению; этим самым мы уже сошли с пути, по которому должен итти контрапункт, исходящий из линии, как первоисточника и единства; мы уже свернули по направлению к возможно большей гармонической насыщенности ткани. Но если от первоначальной установки крайней линеарной тенденции мы и переходим к требованию возможно большей гармонической насыщенности, то все же мы избегли опасности создания просто аккордового письма вместо контрапунктического, с сохранением некоторых внешних его признаков. Даже там, где благодаря появлению в линеарной ткани большей или меньшей гармонической насыщенности звучаний происходит слияние линеарной и гармонической техники, все же должна господствовать сила полифонического ощущения.

Переход от двухголосного контрапункта к более гармонической фактуре совершается обыкновенно в самых вертикальных явлениях (например, в образовании аккордовой закругленности на акцентируемых местах) и одновременно с этим в мелодических линиях (в смысле усиленной аккордовой закругленности). В подобного рода линейных образованиях техника письма в значительной мере определяется гармоническим чувством (прим. 198. Ария с вариациями для ф-п., вар. II):



Для перехода от линеарного характера ткани к более гармоническому всего более характерно одновременное появление опорных точек в обоих голосах, противоречащее сущности линеарно-полифонического письма. Это совпадение мелодических отрезков теснейшим образом связано с приближением к периодизации; здесь мы возвращаемся снова к связи мелодической структуры со структурой формы.

Приближение к гармонической фактуре, доходящее до полного исчезновения линеарно-контрапунктического характера ее, выражается в превращении нижнего из двух голосов в гармонический бас, по-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

добный basso-continuo. Этим уничтожается свойственное контрапункту равноправие обоих голосов, и верхний голос получает первенствующее значение, нижний же становится гармонической опорой. Пример такого двухголосия, уже утратившего полную линеарность, представляют такты 1—4 из маленькой прелюдии *c*.

Там, где это явление овладевает уже целыми произведениями, на клавишных инструментах линия басового голоса дополняется при игре аккордовыми тонами в одном или нескольких средних голосах; это имеет место, например, в мелких танцовальных формах, в которых цифрованный бас даже не обозначен [1]). Чаще, однако, басовая линия только временно принимает такой характер. В трехголосных инвенциях Баха, там где бас не принимает участия в тематически-имитационной разработке, он, вместо паузирования, остается в качестве поддерживающего гармонию голоса [2]).

В двух- и многоголосных линеарных формах, даже в фугах, для подчеркивания полных и частичных кадансов, Бах обыкновенно заменяет мелодический рисунок баса аккордовым. Несколько последних тонов (обыкновенно три) являются тогда мощной поддержкой гармонического кадансирования. Сравним, например, движение баса от 22 к 23 такту в фуге *E* (W. K., II) или же каданс в интерлюдии трехголосной инвенции *D* (т. т. 12—14).

Вопрос о **диссонансах и о кварте**.

Непривычная трудность понимания всех технических явлений с мелодической точки зрения заключается в том, что общая перспектива слишком легко исчезает за частностями; тогда вмешивается привычная гармоническая точка зрения, с которой эти частности могут рассматриваться при последовательном проведении противоположного принципа. Трудность эта касается главным образом вопроса о созвучиях; поэтому отношения принимают обратный смысл, в особенности в явлениях диссонансов.

Установка, основанная на учении о гармонии, различает (кроме альтераций, являющихся по своей природе диссонансами мелодического напряжения) аккордовые диссонансы и так называемые „несущественные“ или „случайные“ диссонирующие образования. О последних мы уже говорили по поводу аккордовой закругленности линейного движения, и выяснили их отличие от аккорда, как единства (см. стр. 287). Ибо в этом случае они должны пониматься исключительно как вспомогательные ноты и фигурация аккордов, из которых они исходят и к которым возвращаются; тогда выражения „случайный“ или „несущественный“ оказываются совершенно соответствующими.

В применении к контрапунктическому письму привычная гармоническая точка зрения привела к тому, что диссонансы трактуются или как аккордовые (септима, нона и т. п.), — т. е. они должны при-

---

[1]) Например, некоторые из мелких пьес баховской „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“.

[2]) Указание на это имеется в римановском Lehrbuch des Kontrapuncts (II изд. стр. 156).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

готовляться и разрешаться; или же, в соответствии с техникой „случайных“ диссонансов, они допускаются как „проходящие“ по секундам и как „вспомогательные“, отходящие на секунду и возвращающиеся снова к соседнему аккордовому тону.

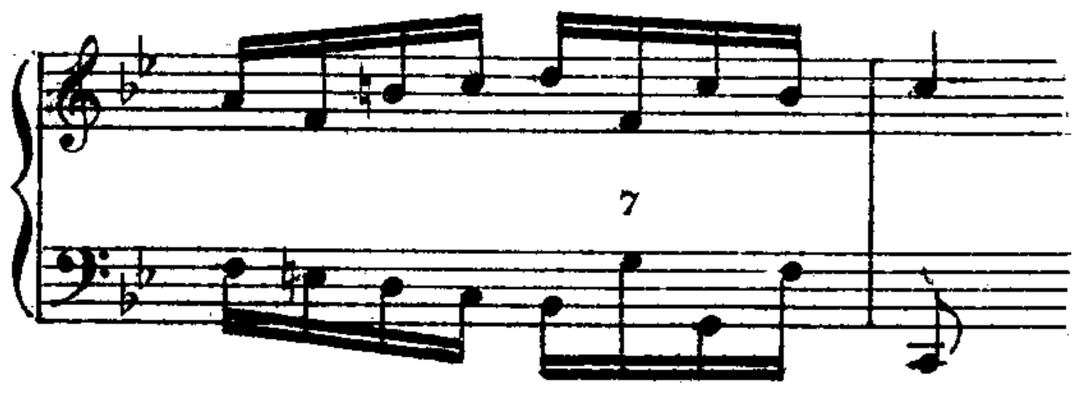
Как уже подчеркивалось раньше (стр. 257), в линеарном письме главное заключается в том, чтобы диссонирующие сочетания, образуемые голосами, не заставляли думать заранее об их значении, как аккордовых диссонансов, и не обращаться с ними, как с таковыми.

Созвучия секунды и септимы, через которые пробегают два линейных пути, не приобретают значения самостоятельного интервала; но они имеют совершенно другое музыкальное значение, когда увеличивается их длительность и, кроме того они совпадают с ударением. Тогда происходит их скрепление в аккордовый диссонанс. Только тогда септима и нона приобретают характер „диссонанса, обладающего силой тяжести“, требующей нисходящего разрешения. Острота их нуждается в этом случае в смягчении, путем „приготовления“, которое в сущности состоит в создании при вступлении диссонанса косвенного движения, смягчающего его жесткость. Но покуда вертикальные явления в линеарной концепции имеют лишь отрицательное значение, техника обращения с диссонансами должна ограничиваться обхождением неровностей, нарушающих свободное движение голосов, например, резко вступающих параллельных диссонансов.

Подчинение диссонансов, образующихся при поперечном разрезе контрапунктического соединения голосов, приемам гармонической техники, — есть не только неправильная точка зрения, но и ограничение свободы полифонного письма.

Поскольку диссонирующие созвучия еще не приобрели тяжести аккордовых диссонансов, ни „вхождение“ в диссонанс, ни „выход“ из него не могут подчиняться школьным правилам голосоведения, исходящим из гармонической точки зрения. В инструментальном письме вполне возможно не только неприготовленное движение голосов через диссонанс, но и свободное вступление их на диссонансе, например, второе вступление темы в экспозиции хроматической фуги (такты 8—9). В произведениях старого стиля это явление реже встречается при первом вступлении голосов; причина этого кроется в упомянутой исторической особенности — правиле первого вступления обязательно на совершенном консонансе; но после пауз свободное вступление голоса на диссонансе встречается чрезвычайно часто.

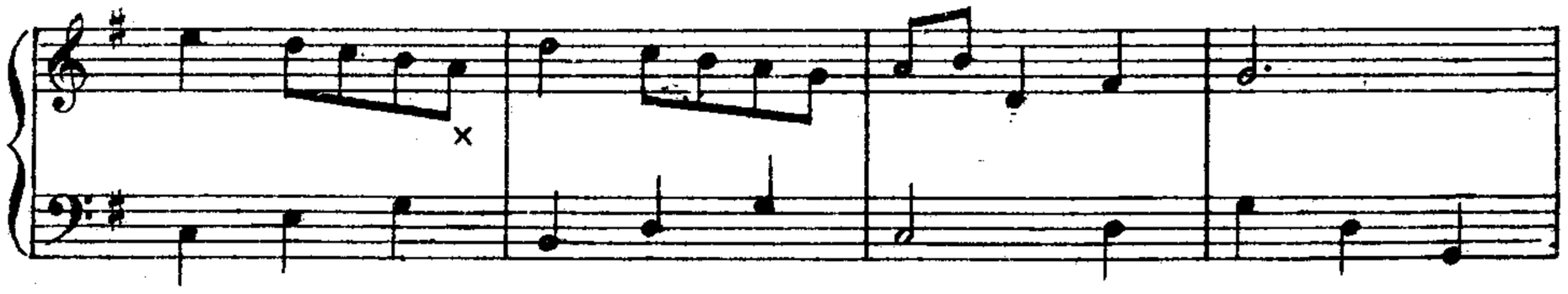
Если диссонирующие интервалы получаются при встречном движении голосов, они звучат несколько резко только в том случае, если оба голоса попадают на диссонирующий интервал через скачок: но они вполне допустимы, если диссонирующее созвучие принадлежит к тому же аккорду, что и предыдущее; тогда острота его смягчается вмешательством гармонического ощущения (прим. 199, аллеманда из I партиты для ф-п.).



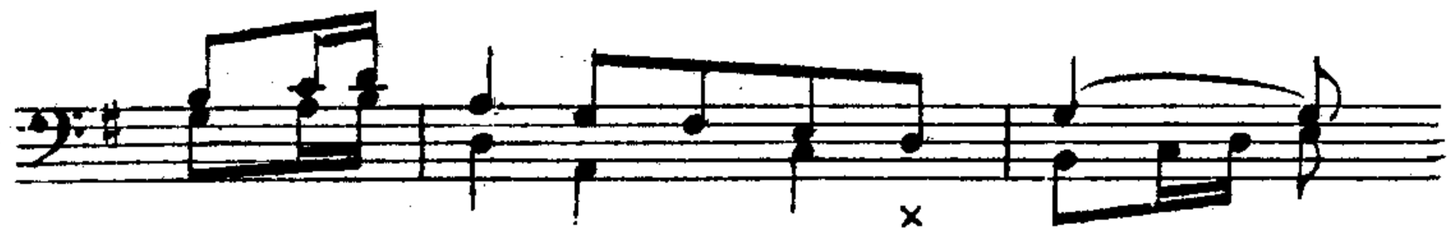
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Для продолжения движения непосредственно после диссонирующего созвучия самым естественным и частым является восходящее или нисходящее движение по секундам, так как оно наиболее ясно заставляет ощущать мелодическую связь. Скачок после диссонанса следует обыкновенно там, где диссонанс относился к тому же аккорду, что и предыдущее созвучие, например, в следующем случае, где a перед скачком является септимой по отношению к предыдущему созвучию $\frac{h}{d}$; это же касается и следующего за ним c (см. фугу *h* W. K., I, т. 4).

Но иногда проявление линеарности может быть настолько сильным, что энергия мелодического потока переносится на диссонирующие тоны, отделенные скачком; причем это не имеет ничего общего с так называемыми „вспомогательными переменными" (Wechselnoten), упоминаемыми у Фукса, которые неизбежно должны перейти в их разрешение; даже новейшие учебники, позволяющие больше свободы, чем Фукс, в отношении техники диссонансов, твердо держатся этого правила, требуя после диссонанса хотя бы запаздывающего возвращения к продолжению движения по секундам. Так, например, в следующем случае скачок (обозначенный ×) после a, диссонирующего с нижним голосом, с гармонической точки зрения допустим потому, что в следующем такте (на последней восьмой) затрагивается g, которое образует непрерывную линию с диссонирующим a (прим. 200, менуэт из „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach).



Но Бах и здесь гораздо более независим. У него встречаются скачки после диссонансов, не сопровождаемые последующим возвращением к движению по секундам (прим. 201, менуэт *g* для ф-п.):



Согласно гармоническим законам, тон d, обозначенный ×, должен был бы рассматриваться как проходящая или вспомогательная, особенно благодаря такому ясно выраженному гармоническому басу. Но линеарно задуманная фактура настолько сильно влияет на мелодическое движение, что тон d отбрасывается от гармонического тона c и получает мелодическое продолжение, в особенности благодаря тому, что диатонический поворот линии баса сообщает всей

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ткани линеарный характер. Точно так же для скачка после диссонанса в прим. 200 совершенно нет необходимости привлекать вышеупомянутое гармоническое объяснение; скачок этот вполне оправдывается самой линеарной энергией.

Подробный же случай в инвенции *d* (т. т. 34—36).

И здесь согласно чисто гармонической точке зрения, обозначение h в 35 такте могло бы быть продолженным только по секундам.

Значение его, как „проходящей" могло бы быть насильственно создано, если счесть следующее a за продолжение линии второго такта; но и здесь этот способ объяснения, обусловленный гармонической закономерностью, совершенно не соответствует линеарной технике данного места; скачок после диссонирующего h делается совершенно возможным, если его включить в единство мелодической линии.

Скачок после диссонанса возможен и в тех случаях, когда отдельные тоны мотива или секвенции крепко сомкнуты силой движения; там, где линия воспринимается как единство, она легко побеждает гармонические законы (например, в инвенции *c*, т. т. 9—10). (Скачок после тона g, диссонирующего с нижним голосом, принадлежит к секвенцеобразной фигуре верхнего голоса).

Во всяком случае эти единичные случаи скачков после диссонансов не являются нормой, а скорее крайним выражением линеарной самостоятельности голосов, которая уже не считается с гармоническими явлениями. Но в виду того, что баховский контрапункт, одновременно с чрезвычайно сильно развитым линеарным характером, интенсивнейшим образом насыщен гармоническим ощущением и гармонически закруглен, эти свободно „повисающие" диссонансы встречаются сравнительно редко. Интересно, что предуказываемая этим техника повидимому возрождается в современной оркестровой полифонии, где мотивные образования освобождаются от гармонических законов диссонансов и вообще утрачивают зависимость от аккордовых явлений. Это исходит опять-таки из ощущения преобладания энергии линеарного единства над чувствительностью отдельных тонов к явлениям гармонического диссонанса; очевидно, что такая техника вызывается дифференциацией окраски звука у различных инструментов.

Итак, здесь мы, с другой стороны, углубляемся в явление диссонанса, и оно совершенно иначе развивается из музыкального становления, чем тогда, когда за исходную точку диссонанса принимается аккорд; поэтому технические приемы здесь совершенно другие, чем при более ясно выраженном характере гармонического диссонанса.

Аналогичное изменение значения и характера интервала обусловливает также двойственное положение кварты в музыкальной теории. В чисто акустическом отношении интервал кварты сплавляется в пустую звучность, также как и ее обращение — квинта; поэтому, как созвучие в линеарной структуре, она требует тех же приемов. Но специфический диссонирующий характер она приобретает, когда известное ударение и задержка на этом интервале вызывает скрепление в аккорд и ощущение характера основного тона в нижнем тоне. Тогда и кварта становится диссонансом, требующим разрешения вниз

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(также как и ундецима, см. стр. 88), и требует приготовления и разрешения (см. инвенцию *C*, т. т. 15—16). Здесь мотив обусловливает характер задержания у кварты; это происходит благодаря акцентированию кварты по сравнению со следующей за ней ее нижней секундой.

Но учение, согласно которому в двухголосии возможно только такое использование кварты и ее разрешения, в корне неправильно; благодаря применению гармонической точки зрения к контрапунктическому письму, только кварта, образующаяся с басом, рассматривается как диссонанс, требующий разрешения вниз. Так, метод Фукса считает кварту возможной в „синкопическом контрапункте", IV „разряда", с приготовлением и разрешением в терцию. Эта установка не может создать ни одного живого творческого побега. Кварта, как простое созвучие, далеко еще не есть диссонанс.

Глава третья.

Переход к многоголосию.

Проникание гармонических моментов в линеарную ткань заметно возрастает с увеличением числа голосов. Ясно, что уже с переходом к трехголосию начинает занимать большее место полнота звучания, а также участие гармонических явлений в технической закономерности; еще более это проявляется в четырехголосии; и вообще, с дальнейшим увеличением числа связываемых линий облик письма легко может перейти в гармонический. Поэтому двухголосное письмо составляет основу контрапунктической техники и ее наиболее яркое выражение. Но именно там, где с возрастающим числом увеличивается стремление к гармоническому письму, техника, желающая быть действительно контрапунктической, а не только казаться ею, должна сделать все возможное, чтобы не потерять первоначальную установку, приобретенную в двухголосии. И даже в более богатом многоголосии, представляющем область перехода к взаимопроникновению обоих принципов (например, хоральные прелюдии Баха для органа), прежде всего необходимо противоставлять гармонии контрапункт, как имеющий совершенно другие истоки. Ранее подробно излагалось (стр. 119), что и для этой переходной области совершенно неудовлетворительной оказывается установка, базирующаяся на чисто гармонических явлениях, из которых возникает стремление голосов к большей мелодической самостоятельности; сила такой концепции заключается не в процессе роста самостоятельности голосов из гармонического базиса, а в живейшем взаимопроникновении основных элементов музыки,—энергий движения сил и гармонического сцепления.

Необходимая предпосылка для приобретения техники и свободы движения—овладение музыкальной формой, исходя из обеих установок. Поэтому подход к многоголосию, исключающий всякое гармоническое его обоснование, никоим образом не является тенденцией

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

совершенно исключить его гармонический характер. Наоборот, полное овладение композиционной техникой требует понимания процесса формообразования, как могучей борьбы обоих элементов; поэтому следует стремиться как к образованию возможно более сильного скрытого гармонического чувства, так и к пробуждению интенсивнейшего основного линеарного ощущения, которое господствовало в эпоху полифонного стиля и было затем утрачено под влиянием основ классического гомофонного стиля.

Но так как прежде всего надо думать не об этой переходной области, а о настоящей контрапунктической ткани, то и при возрастающем числе голосов остается определяющим все то же требование: придерживаться проблемы контрапункта даже в явлениях, подчиняющихся гармоническому влиянию, и все время держаться установки: итти навстречу к аккордам, а не от аккордов.

Техника разделения движения.

Конечно, при более чем двухголосном письме все голоса не могут звучать одновременно на всем протяжении сочинения. В трехголосных произведениях Баха встречаются не только большие куски двухголосия, но и в трехголосной ткани все три голоса получают равноправное мелодическое развитие только на кульминациях; в остальном они обыкновенно разделяются, причем два голоса развиваются более оживленно, а третий отступает на задний план и имеет только заполняющее значение; часто оживленное движение бывает только в одном голосе. Контрапункт Баха обнаруживает чрезвычайно бережливое использование данного числа голосов. Это выдвигание и стушевывание отдельных голосов постоянно чередуется между тремя мелодическими линиями.

Отдельные типические явления разделения движения дополняют изложенные ранее общие черты полифонного письма, как специальные особенности трехголосной линейной техники. Определяющим моментом при этом всегда является разделение между голосами главного движения. Сравнительно более слабое использование трехголосия при одновременном звучании всех трех голосов происходит следующим образом: к двум голосам прибавляется третий в виде протяжных нот, главным образом в целях гармонического заполнения, а не самостоятельного движения. Не следует, однако, думать, что на протяжении одного произведения или даже небольшого его отрывка эти заполняющие ноты поручаются одному и тому же голосу, лишенному вследствие этого собственного движения; если происходит такое ограничение трехголосия, то все голоса по очереди принимают в нем участие (см., например, трехголосную инвенцию *d*, т. т. 7—8).

Переход одного из голосов на спокойные гармонические ноты в особенности часто происходит, когда в обоих других голосах контрапунктируют две противоположные темы, выступающие с одинаковой пластичностью; это естественно ведет за собой уменьшение самостоятельности третьего голоса (см. трехголосную инвенцию *h*, т. т. 7—9).

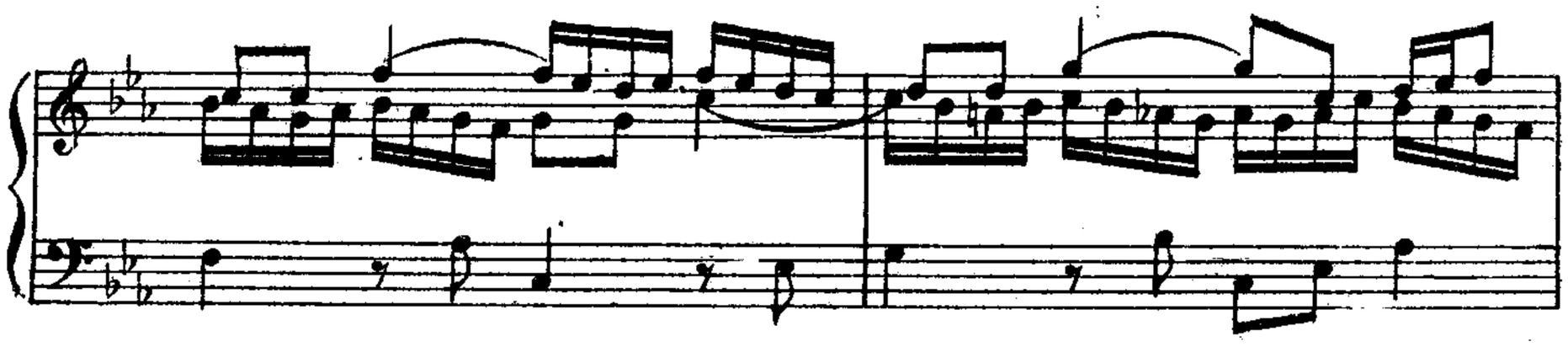
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Трехголосие не дифференцируется на три самостоятельные линии также и в тех случаях, когда один из голосов лишь поддерживает и усиливает мнимый голос, скрытый в другом. Такая ткань, представляющая в сущности лишь усиление двухголосия, более соответствует оркестровой фактуре; пример ее – в тактах 3—4 трехголосной инвенции *d*, где верхний голос лишь интонирует верхние точки тематического среднего голоса и связывает их выдержанными тонами. Однако, такие случаи встречаются у Баха сравнительно редко; кроме того иногда, на больших протяжениях, третий голос сопутствует в терцию или сексту мнимому голосу, скрытому в другом.

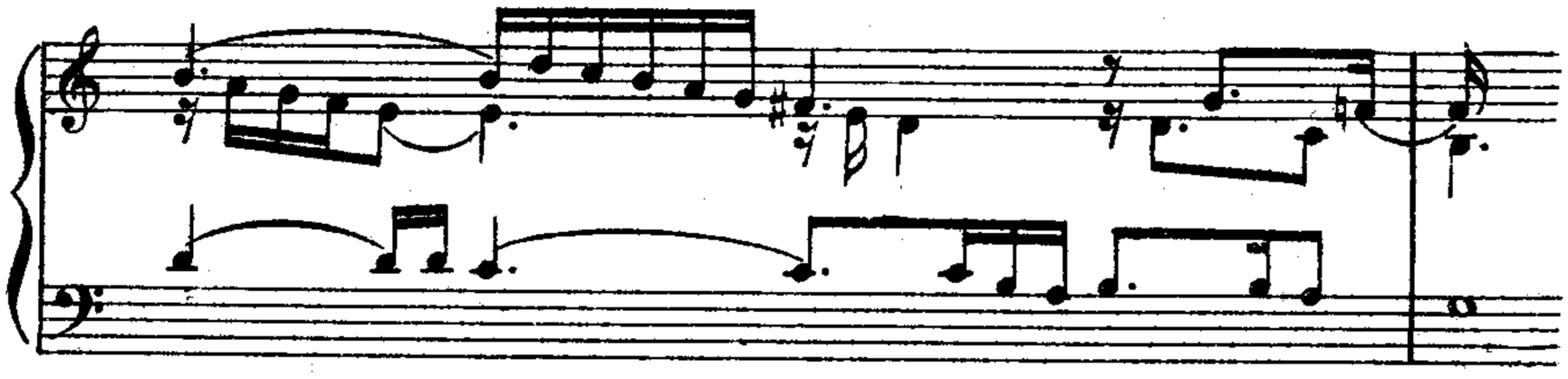
Еще один случай сравнительно меньшего использования трехголосия состоит в том, что к двум голосам, между которыми разделено главное движение, прибавляется третий, усиливающий или один из них, или оба поочередно; таким образом он, хотя и дифференцируется, образуя заполняющие тоны, но не имеет собственного движения (см., например, трехголосную инвенцию *e*, т. т. 16—18).

Типичное простейшее разделение движения состоит в том, что главное, наиболее оживленное движение совершается в одном из голосов; спокойное движение двух других голосов контрастирует с ним; обыкновенно при этом они ритмически дополняют друг друга (см. трехголосную инвенцию *a*, т. т. 47—48).

Главное движение передается на большие протяжения обыкновенно басовому голосу; но обычно происходит непрерывная смена движения, причем то один, то другой голос перехватывает главное движение, а два других подчиняются ему, ритмически дополняя друг друга; примером такого разделения могут служить следующие такты (прим. 202, органная соната *Es*):



В органном или фортепианном письме это разделение создает впечатление единой непрерывной линии; см. прим. 128 или следующий такт (прим. 203, хоральная прелюдия для органа „Komm Gott“):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Чем богаче это чередование движения между отдельными голосами многоголосия, чем короче куски, в течение которых голоса сохраняют свои функции, — тем более увеличивается беспокойное оживление и изменчивость полифонной ткани. Это относится также и к излагаемым далее приемам разделения движения.

Когда главное движение поручается одному голосу на более долгое время, остальные большей частью связываются в цепочки из задержаний, что всегда прекрасно звучит. Обыкновенно это происходит, когда главное движение—в басу (см. трехголосную инвенцию *E*, т. т. 3—5).

Уже указывалось, что Бах вообще часто использует в контрапункте задержания; в особенности часто он применяет их при внезапной смене гармоний; несколько резкое появление нового аккорда смягчается задержанием, причем в контрапункт проникают гармонические элементы, смягчающие напряжение движения голосов. Так просветленные переходы к мажорному трезвучию у Баха обыкновенно предваряются задержанием, замедляющим их наступление (это встречается и в хоралах).

В большинстве случаев дополняющее друг друга движение двух голосов бывает медленнее, чем главное движение третьего; но такое разделение голосов может способствовать даже усилению главного движения, если с ним совпадает дополняющее друг друга движение остальных голосов; тогда главное движение происходит уже не в одной линии, а в нескольких; см., например, такты 47—48 трехголосной инвенции *a*. Но наиболее простое и часто встречающееся отношение движений состоит в том, что самые скорые ритмические единицы одновременно поручаются только одному голосу; это основано на законах комплементарной ритмики.

При таком разделении движения может происходить его усиление, если два голоса имитационно проводят один и тот же мотив, а в третьем совершается равномерное движение со скоростью наиболее оживленной мотивной частицы первых двух голосов; в этом случае два имитирующих голоса не подчинены равномерному движению третьего, а наоборот, подчиняют его себе (см. трехголосную инвенцию *A*, т. т. 21—22).

При оживленных отношениях движения, когда наиболее быстрые ритмы появляются одновременно в двух голосах, типичным является следующее расположение: тема проходит в одном из голосов, а другие два чередуются (по закону комплементарной ритмики) в наиболее быстрых длительностях из темы. Этот прием в известном смысле противоположен предыдущему, когда тематическое движение было распределено между двумя голосами, а движение в наиболее скором ритме поручалось третьему. Так, например, в такте 5 из трехголосной инвенции *A* тема вступает в басу, а движение верхних голосов соединяется в общий ритм шестнадцатых, т. е. самых оживленных единиц темы.

Особый, довольно часто встречающийся случай состоит в том, что над быстрым движением двух линий господствует третье, очень медленное; обыкновенно эта медленная мелодия помещается в верхнем голосе, потому что в среднем или нижнем голосе легко принять ее

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

за гармонически заполняющие ноты, причем, при отсутствии разницы в тембре, легко может утратиться ощущение ее мелодической связи. Там, где такое разделение движения простирается на целое произведение, фактура приближается к форме сопровождения широкой мелодической линии двумя контрапунктирующими нижними голосами.

Если же три голоса одновременно и равноправно участвуют в ткани, то они должны представлять полный контраст как по пластике линий, так и по ритму; иначе при контрапунктировании они утратят пластичность и заслонят друг друга, на что уже указывалось в общих основах полифонного письма. Распределение быстрых и спокойных мотивных частиц, а главное—перекрещивание кульминаций—составляют главное условие для равноправного участия голосов в образовании ткани. Поэтому одновременное участие всех трех голосов в самом скором движении встречается очень редко; все три линии одновременно пробегают шестнадцатыми или еще более скорыми единицами только на кульминациях, на самом небольшом протяжении.

Один взгляд на баховский контрапункт доказывает, что его ткань гибка и изменчива, не только благодаря постоянной смене уплотнения и разряжения линий, а еще более вследствие непрерывного разнообразнейшего взаимопроникновения различных разделений движения. Мы наметили лишь некоторые типические его формы. Эти указания, конечно, можно было сделать лишь на немногих отрывках, заключающих различные возможности роста движения в трехголосии. Цель указаний не в разграничении этих возможностей, а в приобретении свободы в их применении; в пестрой смене этих тесно переплетенных разновидностей движения господствует тот же закон, что и во всех явлениях полифонии, начиная с одноголосной линии — техника непрерывного плавного перехода. Поэтому было бы совершенно немыслимо исчерпывающе перечислить все отдельные возможности отношений распределения в полифонном движении. Постоянная смена движения в различных голосах существенным образом связана с имитационной техникой, в которой тема или мотив появляется во всех голосах по очереди.

Наибольшая энергия полифонного письма заключается не в преобладании оживленного движения во всех голосах, а в непрерывной живой смене отношений распределения, т. е. не в степени ритмической оживленности, а в богатстве процессов движения.

Развитие техники созвучий

Разделение движения оказывает непосредственное влияние на технику созвучий в соединении линий там, где благодаря ему из многоголосного комплекса выделяются два голоса, контрапунктирующие между собой; их обостренная пластика выступает тогда ярче на фоне остальных голосов: — в этом случае они в главных чертах подчиняются законам двухголосного контрапункта. Заполняющее действие третьего голоса оказывается сравнительно слабым, если он при этом остается неподвижным, подобно органному пункту. В этих

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

случаях условия образования созвучий не отличаются существенно от двухголосия.

Вообще третий голос, занимающий подчиненное место в линеарном отношении и имеющий заполняющее значение, оказывает большее влияние на приближение ткани к гармонической, чем линеарно-самостоятельный третий голос. Но во всяком случае при сочинении трех линеарных голосов образование возможно более совершенных аккордов является существенным требованием для последующей гармонической организации. Пустые квинты и кварты легче поддаются заполнению третьим голосом, чем жесткость параллельных диссонансов.

Явления созвучий всегда наиболее ощутимы в крайних голосах. Одновременное вступление их в квинту даже при встречном движении часто сохраняет неприятный характер, несмотря на то, что в среднем голосе находится терция; это обыкновенно происходит при появлении квинты на акцентируемых местах. Неприятное впечатление от этих квинт, образуемых крайними голосами, схоже с впечатлением от параллельных квинт в гармоническом письме, но не настолько остро. Квинты во встречном движении (но не в крайних голосах) совершенно утрачивают неприятный оттенок при прибавлении третьего голоса. Установить общие правила, когда именно встречные квинты в крайних голосах сохраняют неприятный характер—совершенно невозможно. Вообще, по мере перехода к более сильному участию гармонического фактора, техника приобретает все больше и больше свободы и самостоятельности в применении правил. Однако следует заметить, что в тех местах, где средний голос входит в квинту крайних голосов, как диссонирующее задержание, он более уничтожает „пустой“ звук квинты, чем там, где он является заполняющей терцией. Консонирующее созвучие сильнее выделяет квинту, образуемую крайними голосами, в особенности если оба голоса вступают скачком.

В общем, в трехголосной ткани неприятный характер сохраняют только параллельные квинты; это же свойственно и гармоническому письму, к которому трехголосие начинает приближаться. Само собой разумеется, что из параллельных квинт наиболее опасны открытые. Для всех случаев появления квинт в трехголосии (как параллельных, так и между крайними голосами, и во встречном движении) в отношении их преодоления сохраняют значение те же приемы, которые были указаны относительно двухголосия. Повторение их будет поэтому излишним.

Пустые кварты, как параллельные, так и встречные исчезают совершенно с прибавлением третьего голоса. Кварта над басовым голосом имеет особые свойства тогда, когда благодаря длительности и ударению она приобретает смысл гармонического задержания, стремящегося к терции; в этих случаях она подчиняется соответствующим гармоническим законам.

Относительно заполнения параллельных диссонансов следует заметить, что их жесткость всегда сильнее выступает в крайних голосах. Кроме того, если два голоса по своему движению отделяются от остальных, то в них более ощутимы параллельные диссонансы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В ткани, где контрапунктируют больше чем три голоса, все эти явления возрастающего гармонического выравнивания (и вследствие этого, смягчения первоначальной жесткости созвучий) обнаруживаются в гораздо большей степени. При четырех (и более) голосах они начинают группироваться в комплексы. И здесь определяющим технику моментом является разделение движения; из общей массы голосов выделяется один или несколько, причем рельеф их линий достигает большей самостоятельности; эти изолированные группы подчиняются соответствующим законам соединения меньшего числа голосов. Специальное изложение всех возникающих при этом возможностей я считаю излишним, так как они в общем совпадают с особенностями трехголосия, но лишь гораздо богаче и разнообразнее.

Вместе со стремлением к гармонической насыщенности расширяются законы линеарно-контрапунктической техники и наконец подчиняются все более возрастающему влиянию гармонической техники (в особенности в отношении фигурации). Но если ясно выраженная линеарная основа приобретена сперва в двухголосных упражнениях и даже в развитии одноголосных линий, причем техника опирается не на узкие законы, а на основное полифоническое чувство, то переход к трех- и многоголосному контрапункту совершится чрезвычайно легко, почти сам собой.